目　录

小提琴家：

中提琴家：

大提琴家：

低音提琴家：

制作家：

多萝赛·迪蕾

(Dorothy Delay)

简介：多萝赛·迪蕾生于美国堪萨斯州，在奥伯林(Oberlin)音乐学院学习音乐，在美国密执安州立大学获得文学士学位；获朱丽亚德音乐学院研究院文凭；她在美国、加拿大、南美各地举行过许多独奏和室内乐音乐会；从1946年起在萨拉·罗伦斯(Lawrence)学院任教小提琴和室内乐。1949—1970年在梅都孟特(Meadowmount)音乐学校任教。最近四年来任教于科罗拉多州阿斯彭(Aspen)音乐学校。她也是辛辛那提大学音乐学院的小提琴教授，曾经参加过编写百科全书的工作，并在国内外音乐学院开设高级班。从1948年开始，她在朱丽亚德音乐学院任教，1975年美国弦乐教师协会授于她"本年度最佳教师"的荣誉称号。

多萝赛·迪蕾和作家爱德华·纽浩斯结婚，有两个孩子，阿莉森就学于哥伦比亚大学；吉弗里是哈佛大学医学院的教师，并在马萨诸塞医院行医。

"充分了解学生的文化程度和音乐知识水平对小提琴教师来讲是非常重要的，它是引导学生向前发展的路标。"

这话是杰出的小提琴家、在美国朱丽亚德音乐学院任教二

十余年的多萝赛·迪蕾讲的。在她以独奏演出开始的漫长的事业中，她教过大量的、各式各样的学生。

“目前，我所教的学生来自美国、德国、荷兰、以色列、比利时、奥地利、冰岛、苏联、罗马尼亚、匈牙利、法国、英国、意大利、朝鲜、日本、中国、黎巴嫩、印度、菲律宾、夏威夷、加拿大以及波多黎各等南美各国和南非各国。他们在音乐上和个性上都各有着明显的不同，这是可以理解的。当依扎克·帕尔曼（Itzak Perlman）十三岁从以色列来时，他的演奏已经具备了日后发展成为成熟的艺术家的许多品质。另外有些年轻人的情况就不同了，在他们原来的环境中，没有接触悠久音乐传统的机会。一个青年艺术家应当受多种传统的熏陶，才能在形成自己的音乐个性时汲取整个人类的财富。

“在教育过程的另一个方面，我们遇到了一系列非常困难的问题，例如，当一个年轻人已经学成而准备踏上演出生涯时，他可能还没有完全成熟，往往对一些实际事务问题有错误的概念，因此在对待经理人、唱片公司、指挥等方面还需要帮助。

“关于我们这个职业的竞争性，人们讲的、写的已经不少，但是关于有些艺术家的宽宏的度量却讲得很少。不久前，艾萨克·斯特恩（Isaac Stern）给我带来了三个苏联学生和年轻的以色列小提琴家什洛门·明兹（Schlomo Mintz）。他已经花了大量的时间和精力帮助训练他们。他不仅关心他们在音乐上的成长，而且关心他们的一般教育、健康，帮助他们适应美国的生活。去年耶胡迪·梅纽因（Yehudi Menuhin）把曾经在他学校中学习过的一个学生送来给我，他一直关心这个青年在纽约的生活。大约也是在这个时候，朱宾·梅塔（Zubin Mehta）给我送来了一位第一流的奥地利青年学生，上星期梅塔在纽约指挥洛杉矶好乐乐队演出结束后，第一句话就是问这个学生的情况。

"有些日本的学生非常有趣。他们大多数是来自东京的桐朋学园大学音乐学部(Toho music school),受过非常好的训练,非常认真、专心,而且具有献身精神。他们热爱线条美和线条的精确,认为音乐具有道德美和哲理性。"

布兰尼根先生说:"几年前我听了在纽约举行的桐朋音乐会。那是在爱乐大厅官方主办的日本周。舞台上有60—70个十来岁的孩子,大厅入口处有展览,幕间有筝(Koto)独奏。听过这个乐队的人,无不感到惊奇,它是由波士顿现任指挥小泽征尔指挥的,当然,他是个出色的指挥,但孩子们也非常了不起。他们演奏的一首日本作品,充满各种稀奇古怪的特技,如:用弓击琴,怪里怪气的泛音模仿风声,很是迷人。在每个节目演完之后,演奏者们互相调换位子,第一小提琴手拉中提琴,中提琴手拉第二小提琴,只有大提琴和低音提琴保持不动。最后一个节目是柴可夫斯基C大调弦乐小夜曲,就演奏的纯净完善来说,是难以相比的,而他们都是些十四——十八岁的孩子。这说明日本人可以培养出多么专心致志、全力以赴的人才来。而且这些孩子看上去都非常幸福,兴高采烈,他们显然都非常愿意显示自己取得的成绩。"

迪蕾女士说:"担任独奏的是铃木岸子(Kishiko Suzumi),她第二年就到朱丽亚德学院来跟我学琴了,她在独奏方面已经有了扎实的基础。

"还有几个优秀的青年艺术家从桐朋学园大学音乐学部来到我这里学习。在我们这里和欧洲开过音乐会的前桥汀子(Teiko Machashi),东京弦乐四重奏的小提琴家佐藤瑛里子(Eriko Sato)、原田幸一郎(Koichiro Harada)和池田菊卫(Kikuei Ikeda)。

"目前在日本,听众对西方音乐的爱好虽然有很大的增长,

但是他们仍然不能担负起那么多第一流的本国的艺术家，因此这些人来美国和西欧演奏和学习，是件皆大欢喜的事。演奏家是通过演奏来学习的，这是不用多说的。”

另外一位客人，保尔·帕拉戴斯先生说：“也许出自他们的荣誉感，够不上完善就不演出，东方人的心理就是最不愿意把不好的东西公诸于众。”

阿普尔鲍姆博士说：“但是他们必须在公众面前才能成长，公开演奏的技巧就是有一定程度的紧张，这种技巧只有通过不断登台，把你自己和你的能力暴露在敌人的火力之下，才可能获得的。

“我们美国的学生经常有这种机会，为年轻艺术家举行小型音乐会，使他们能有演出的新鲜感和直接交流的亲切感，这种感觉是无法通过电子工具加以复制的。”

布兰尼根先生问道：“另外，从世界各地有许多学生来找你学琴，他们的基础是否相同？还是各地的情况有所不同？”

“有些练习曲世界各地都使用，但是，使用的顺序和强调的重点有很大的不同。

“记得我有一个南非的学生，他在来我这里之前已经在西欧学习过一段时间了。他的技术训练很少，但是他的音乐见解很有意思，而且很有道理。我们一起制订了一套包括有基本技巧训练和学习新曲目的训练计划。

“有趣的是，最健康地成长的是来自充满了音乐的家庭中的孩子，而不是家中没有音乐生活，仅靠外界获得的那些人，音乐家庭是使孩子成为音乐家最丰富的环境。有些孩子的家里有着强烈的室内乐的影响。我有一个学生，他的妈妈经常在家中组织的室内乐音乐会长达两天之久。而有的家里歌剧是主要的内容。”

阿普尔鲍姆夫人问："你是否可以给我们讲讲阿斯彭音乐节的情况，你似乎对那里特别有感情。"

"我的确对阿斯彭音乐节和那里的音乐学校很热心。你们对那里的教师们的水平很熟悉，但是对那里的学生的高水平恐怕不一定了解。这是有原因的，在仅仅一周内，我的学生可以和朱丽亚德弦乐四重奏合作，听伊扎克·帕尔曼的高级班教学，或是参加由吉姆斯·列文(James Levine)、平克斯·朱克曼(Pinchas Zukerman)、詹基·梅斯特(Jorge Mester)指挥的室内乐队的演奏。下一次来上课，他就会有满脑子装不下的想法。当我看到我以前的学生，如帕尔曼和我现在的学生一起工作的时候，我内心的充实和后继有人的感觉是难以言传的。

"经常会出现一些新的年轻的四重奏团，如克利夫兰四重奏团、美国四重奏团等。他们和康科德(Concord)四重奏团一样，都是由我以前的或是现在的学生所组成。看到这些学生正在形成的各种不同的风格，真是使人无限神往。

"阿斯彭已经成为世界上重要的弦乐中心，就我来讲，我和四个助手一起，共教 140 个学生。这些学生的地理环境和我在朱丽亚德音乐学院的学生差不多。"

我们又回到家庭环境问题，迪蕾女士认为那些来找她学琴的学生，如果是来自一个有唱歌习惯的家庭，那就很有利。她说："家庭中的歌唱表达了人类的需要、情绪、灵感，这应当是每个儿童天生的权利。"

阿普尔鲍姆博士说："现在有更多的教师认识到，学生如果能感受到乐句的线条，知道它在什么地方结束，哪里是兴趣的最高点，到达之前如何稍稍加快，这大大有助于正确地演奏任何一首作品。这是个趣味问题，但是使我高兴的是，有更多的教师正在认真向他的学生们指出这些纯音乐修养的内容。"

布兰尼根先生说："我感到这在室内乐的演奏中更为重要，演奏者如果能把一个乐句或是整个主题唱出来的话，那他就更容易理解这部四重奏的音乐旨趣和风格。当然，用不到象歌唱家那样演唱，也不一定要有非常好的声音，重要的是使我们对主题的轮廓有一个实实在在的理解。现在有许多优秀的四重奏团在练习时，特别是在练习一首新作品时，就使用这种方法。"

迪蕾女士说："弄到一把好琴的问题现在变得更尖锐了，虽然我高兴地注意到，有些收藏家慷慨出借名琴。我有一个学生，回到南非去的时候开了一场独奏会，非常幸运的是，当地的一位评论家听了他的音乐会，并在第二天的报纸上写了一篇热情的报道；但是他感到遗憾的是，这位年轻的音乐家没有一把好琴。不久以后，这位学生高兴地冲进我的工作室，告诉我说，他接到约翰内斯堡一家公司的信，他们看到了报上的报道，认为他没有一把好琴太不应该了，'所以他们打算给我买一把'，他高兴得几乎喊了起来。"

阿普尔鲍姆博士说："那就是说，还是有奇迹出现的啰！"

迪蕾女士说："现在乐器的价钱涨得可怕，世界各地的收藏家买下了许多好琴，使得年轻的音乐家，甚至是年纪大一些的提琴家也难于搞到一把真正象样的乐器。根据拍卖行市价，一把斯特拉地瓦利小提琴现在要值几十万美元。"

接下来迪蕾女士对美国音乐的前途表示了乐观的看法。

她说："对各种音乐的需求似乎在增加，有时我在一个月中就接到几个优秀乐队聘请弦乐演奏员，有时同时有四、五个音乐学院或大学问我有没有合格的教师，这不可能是人口增长所造成的吧。"

阿普尔鲍姆博士说："我们还可以这么说，这个国家人民的寿命更长了，因此老年退休者比重大了。他们要寻找可以使他

们的生活有趣和有意义的消遣，就是那些没有到达退休年龄的人，也有更多的业余时间，这样音乐就有了用武之地。人民越是有文化，他们也就越喜欢音乐，音乐在他们的生活中占有很重要的地位。人们对美的渴望和娱乐的要求正在增长，音乐肯定给人以某种满足。"

"你的学生中能够在今后从事演奏生涯的，多吗？"

迪蕾女士说："我认为是不少的，当然不可能是全部。但是有些人已经看得出今后必然成功的迹象。在我现在的学生中，有的已经初露头角了，马克·卡普兰(Mark Kaplan)夺得上次莱文垂特(Leventritt)比赛的冠军，他现在的演出日程排得可满呢，都是和第一流的乐队合作。在我班上这样的人还有几个。"

"学生每次到你这里来时，你是否都听他们的音阶和技巧练习？"

"通常我总是在一段时间内隔周听他们演奏音阶、弓法节奏变化、双音练习等，我和我的助手轮流听各种材料。

"当一个学生进入大学后，如果我感到他们对所要学习的作品还缺少足够的技巧的话，我就花一大段时间专攻他的技术。开始几周先搞音阶和换把。我最喜欢用的材料一般是约斯特(Yost)，还有东尼斯的作品 12 号中的一些练习，特别是使换把轻快的装饰音换把练习。我认为这些东西是非常有用的。总的来讲约斯特更加集中、更有用处。我也喜欢用舍夫契克(Sevcik)的双音练习，我先用作品 9 号，然后再使用作品 1 号的四册。我们复习克莱采尔，特别是其中的第一课，然后是加维尼(Gavinies)和顿特。"

"关于弓法方面你使用什么练习？"

"我先看一下一些基本弓法。例如，如果学生正在练断弓，他就先一弓一弓地练习，然后是用全弓和半弓练习音阶。我是

先把弓法练好，然后再把左手加进来练习双手配合，再使用比较复杂的练习曲。但是对弓法的图式要保持清晰的概念。”

阿普尔鲍姆博士问道：“你是否用舍夫契克的多种弓法练习呢？”

她笑了。

她说：“我不用的。我使用克莱采尔，它包括了各种常用的弓法。”

她又说：“我喜欢把练好各种弓法作为发音的一个组成部分。我认为充分控制运弓，这对发音来讲是至关重要的。我使用一个练习来训练学生不同层次的起奏。”

阿普尔鲍姆博士说：“对于断弓的起奏通常是练习不足的。”

“只有很少学生注意到整个一弓过程的情况。假如你细致地问他这一弓开始怎样，中间怎样，结束时怎样，他们是不太清楚的。”

阿普尔鲍姆博士建议说，“你叫他们想一想运弓时手臂的感觉。”

“演奏者应当能告诉你，他听到的是什么？通常他们是讲不出来的。必须听出所拉出来的声音，搞清楚学生在实际演奏时到底听到些什么，这是很有趣的。例如，学生和钢琴一起演奏一首奏鸣曲，他对小提琴所拉的声音，无论音质和音高都很清楚，但是从钢琴上他只听到节奏，根本不注意钢琴弹的音高。

“我把断弓解释为这样：把弓用一定的重量放在弦上，然后拉。

“一般地讲，我教三种起奏的方法：第一种是在运弓前先把弓放在弦上；第二种是弓轻轻地放在弦上；第三种是弓从上面掉在弦上。

“我有这样的经验：学生演奏时容易失去所要的声音，这是

因为，虽然他们知道发音点应当在那里，但是弓和琴马不平行，所以声音还是保持不住。”

我们问她：“你用什么材料来克服这样的困难？”

“运弓的方向问题，可以根据运弓时右手臂所形成的几种几何图形，如三角形、长方形来进行纠正。通常肩部容易僵硬，妨碍了肘部的自由活动，使手肘不能自如地前后移动。”

“你怎样叫学生放松肩部？”

“有的时候只要告诉他们放松肩膀就成了。当然，有的时候这样还不行，因为学生还不知道肩部放松和僵硬的感觉是什么。有时上臂抬得太高、太僵硬造成紧张，但通常都是因为上臂前后活动的肌肉拉紧所造成的。有时持琴过紧，或是左手过分紧张，也会影响右手的。”

“迪蕾女士，你对分弓有何看法？”

她说：“使我感到有趣的是，‘分弓’这个字有许许多多解释，分弓也有各种拉法，常见的困难之一是，夸大了换弓时的手指动作。”

“跳弓怎么样？”

“在中弓处的跳弓需要放松的、有弹性的手肘，和比较放松的握弓。有些学生没有懂得这一点，那就要教会他们在中弓时打开手肘。有专为这一目的而写的练习。我很小心地向学生解释，这是个极小的动作，重复演奏上弓，弓以一个垂直的圆圈运行；第二步是用上下弓，所形成的是半圆形。要使弓和琴马保持平行，手指和手腕始终柔韧地跟着行动。

“还要考虑弓子重量的分配，也就是弓和弦接触的角度与平衡点。

“弓击弦的速度在一定程度上确定了需要使用的重量。同样，所演奏乐句的速度确定了我们能使用多少弓杆的自然弹性。

速度快的话，演奏者就可以更多地依靠弓本身的弹性。”

我们问她：“迪蕾女士，一个学生来找你学琴，他的左手技巧很好，但是右手运弓发音却是‘浮’的，你怎么办？”

“首先，我要他细心听用慢的长弓靠近琴马所发出来的声音，对照用快速靠近指板所拉出来的声音有何不同。这里的确有很大的不同。然后我建议他进行耳朵的训练，也就是叫他听别人的演奏，并讲出人家使用的是哪一段弓子，有多长。当他开始认真地听，认真地分析了不同的运弓位置，他就应能区别出他所演奏出来的音色了。”

话题转向了阿普尔鲍姆所用的那把鲁波(Lupot)小提琴。这是一把按照斯特拉地瓦利形状精工制作的小提琴，迪蕾女士十分喜爱它的手工艺和式样。琴上特制的一个腮托，适当地横加在尾板的上面，引起她的注意。阿普尔鲍姆博士选用这个腮托是因为它可以使动作感到自如，并适合使用各种持琴的姿势。

关于弦的问题，新出的钢弦似乎很不能引起这位教师的兴趣。她说这种弦很不听话，发音刺耳；她自己是不用这种弦的。她说：“许多苏联学生来找我学琴时，他们的琴上装着钢弦，他们普遍用这样的琴弦，但是我不喜欢这种声音。

“尽谈技术细节不见得有什么意义，再说已经有了训练提琴技巧的完备详尽的论著，如卡尔·弗莱什(Carl Flesch)、卡贝①、霍奇森②等人的著作。未被人们足够重视的是，当年轻的

---

① 卡贝(Capet,1873－1928年)法国小提琴家，曾在巴黎音乐学院任教。由他组成的弦乐四重奏团被称为“卡贝四重奏团”，是极为著名的。他在发展小提琴运弓技巧方面是有贡献的。——译者注

② 霍奇森(Hodgson)德国小提琴家。他于1934年发表了《动作学与小提琴运弓》，详尽论述了运弓的生理动作，该书于1958年在美国以精装本再版。——译者注

学生在形成他们音乐个性时，教师所应起的作用。在研究某一作曲家的时候，只说得出作曲家的主要作品、时代、传统和风格是不够的。他必须不断意识到作品的基本结构和发展线条，既要随时注意这些，又不能疏忽了对分句和细节的控制。而且，当融入在作曲家的意图中的同时，不能失去和听众的交流，否则他就不能把作品表现好。

"对于一个真正的艺术家来讲，白纸上所写的音符只是一个不可更改的模子，他必须把自己的感受和感情贯注其中。但是要注意，这并不是即兴演奏，而是融作曲者和演奏者于一体。年轻艺术家的真实感情应当充分地表现出来，而不要被自我意识所破坏。

"教师所经常遇到的，也是非常困难的事情之一是，辨别和确定何时应当严格要求学生，何时可以放手，让学生有选择和试验的自由。有些时刻完全以教师面目在场；而有些时刻只不过是块共鸣板，当一名特别敏感、息息相通的听众而已。"

吉诺·弗朗西斯卡蒂

(Zino Francescatti)

简介：弗朗西斯卡蒂 1905 年 8 月 9 日生于法国马赛。父母都是小提琴家。他的父亲雷尼(Rene)是卡米罗·西沃里(Camillo Sivori，帕格尼尼给他正式上课的唯一的学生)的学生；是弗朗西斯卡蒂母亲的教师；被认为是弗朗西斯卡蒂唯一的教师，虽然吉诺的母亲也帮助训练过他。他五岁时首次登台演出，十岁时就演奏贝多芬的小提琴协奏曲。但那时既没有把他当作“神童”来介绍，也没有把他当成“神童”来赚钱，他是在成年后才取得国际声望的。

二十二岁时，雅克·蒂博 (Jacques Thibaud) 听了他的演奏。不久他就随同莫里斯·拉威尔 (Maurice Ravel) 和女高音歌唱家马吉·泰特(Maggie Teyte)到英国旅行演出。1938 年他和约塞·伊吐毕(Jose Iturbi) 在布宜诺斯艾利斯进行了成功的演出。1939 年他首次去美国和纽约交响乐队合作演出了帕格尼尼的D大调第一协奏曲。从那以后，他就作为独奏家和各大乐队演出，并在世界各大音乐厅开独奏会，被世界各地的小提琴权威人士排列在当代第一流小提琴家的行列之中。

弗朗西斯卡蒂也同一位小提琴家结婚。她是巴黎人，名叫约兰德·波台尔·德拉·布里埃尔。他现在是美国公民。

在《世界著名弦乐艺术家谈演奏》第一册中，也有一篇有关访问吉诺·弗朗西斯卡蒂的文章，从那次访问到现在，已快要有二十五年了。在这二十五年中，他的事业不断地取得成功。现在弗朗西斯卡蒂已年过七十，演出日程已不象以前那样紧张了。他可以以一个对繁荣小提琴演奏艺术有过巨大贡献、并且对提琴界有全面了解的首席观察员的眼光，冷静回顾二十世纪小提琴演奏艺术的数十年的黄金时代。

我们感到现在是到了再次访问这位令人鼓舞而愉快热情的艺术家，聆听他在最成熟时期对各种事物的看法的时候了。和往常一样，弗朗西斯卡蒂夫人在他身边，全神贯注地听我们的讨论，他们之间的关系是非常美满的。

在热情地欢迎了我们之后，弗朗西斯卡蒂开始讲述他的艺术，他那富于表情的优美手势加强了他的每个论点。

"我必须强调指出，我十分满意自己作为小提琴独奏家度过的一生，每一分钟都有乐趣，"他说。"当然，也有过斗争、犹豫、甚至是挫折。但是，现在我的愿望满足了，我可以从事我长期想做的事了。"

"你想做什么事情？"我们问他。

"主要是想花更多的时间演奏室内乐和访问我的朋友们。"

"你打算退休了吗？"

"是的。现在我已经年过七十了，我打算在我的演奏开始衰退之前退休。"

"怎么？我们最近听过你和纽约交响乐队演奏了门德尔松小提琴协奏曲，你的声音还象以前那么美，运弓也很稳健，简直是一场完美无缺的演出！"

这位小提琴家感激地微笑，并说："谢谢你。但是你本人也

是位小提琴家，你知道人老了以后肌肉就不那么保险了，运弓也不那么可靠了。”

“你的揉音给演奏增添了很大的光彩，现在你是否感到要保持过去那种揉音比较困难了？”

“我想是这样的。虽然我现在的揉音还‘很活’，但它是我第一个容易衰退的技巧。我记得我的母亲告诉过我，她曾经听过萨拉萨蒂(Sarasate)晚年的演出，那时他的演奏已越来越差了。”

“你左手的肌肉也开始出问题了吗？”

“没有，没有真的出问题，但我在演奏某些技巧性的乐曲时，可能速度稍稍放慢一点。事实上，有某些乐曲我已经不再演奏了。”

“是哪些曲子，请举个例子？”

“譬如说帕格尼尼的《无穷动》。二十五岁时，我可以演奏得比现在快得多。不过，我们还有这么多伟大的作品可以演奏，象巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、圣桑等人的作品，我用不到担心纯快速的练习。我们应当更重视音乐修养和艺术修养，而不是沉醉于炫耀技巧。”

这话出自一位靠帕格尼尼第一协奏曲在美国成名的小提琴家之口，特别感到意味深长！我们问他：“你退休之后还想做些什么事情？”

弗朗西斯卡蒂思考了一下。“有一件事，”他说，“在我五十年的音乐会演出生涯中，我积累了一大批节目单和剪报，要把它们整理好。我还是个集邮爱好者，要花时间整理邮票。我们还有个花园，我每天早晨要给花和树浇水，我很喜欢园艺。我们还养了些狗，总是要拿出点时间来弄弄狗，我们很爱这些狗。

“当然，只要我还能拉琴，我就要继续拉琴。我的母亲已经九十多岁了，她还在拉琴和教琴。我也想教一些学生，这是一件

很荣幸的事情。我对年轻人很感兴趣，总是尽一切努力来帮助他们。”

“当你上课的时候，是否也管技巧？”

“不，假如一个学生能做好的话，我就叫他按自己的办法去做。我喜欢集中精力讲音乐处理。我现有的学生在技巧上都很深了，我用不到去改变他们的演奏方法。但是我仍然可以帮助他们改进某些乐句的演奏。

“我们有时比较各种不同的指法，他们经常会发现按我的指法演奏可以更舒坦些。”

“你是否打算到音乐学院去教课？”

“我还没有决定。已经有几个地方请我去，包括朱丽亚德音乐学院。但是在音乐上我不喜欢听人指挥，我喜欢自由地选择学生。我认为在音乐学院担任教学不是我所要做的工作。”

“你是否想组织一个弦乐四重奏？”

“这倒是要好好想想的。”

我们谈论了他那位演奏小提琴的母亲。

“她大部分时间都和我们住在一起，但也经常回到她在马赛的家中去。她现在还在练琴和从事一些教学工作。”

我们又谈论有关室内乐的问题。

“我经常和我的表弟让·科仑比亚尼(Jean Colombiani)一起演奏，他不是职业音乐家，是位历史教师，可钢琴弹得非常好。他比我小十二岁，十岁的时候就在一次钢琴比赛中获得一等奖。我们每周在一起演奏好几次，演奏一些奏鸣曲，甚至还有现代的作品。在乐队中工作的朋友们也来我家，一起演奏六重奏，以及各种形式的室内乐。”

“回想你的音乐会生活，有哪些最值得纪念的事件？”

“多呢，这很难说。恐怕要从我年轻时第一次和一个大乐队

合作演奏贝多芬协奏曲说起。

“接下来就是和拉威尔一起到英国演出，在那次演出中，我们第一次在许多城市演奏了他作的《茨岗》。当然，真正第一次演出这首作品的是杰利·达兰尼 (Jelly Daranyi)，这部作品就是献给她的。”

“你和拉威尔很熟悉吗？”

“非常熟悉。虽然他年龄比我大得多，可我们在旅行演出之前就互相认识了。他来听了几次我和乐队一起演奏他作的《茨岗》。以后我们又一起旅行演出，同住一个旅馆差不多有一个月，白天我们一起练习，晚上就开音乐会。他指挥，但是恕我直说，他指挥得很不好。

“他的钢琴弹得也不好。他根本就不擅长指挥。他是个沉默寡言又很谦让的人，无论乐队队员们发生了什么问题，他从不发火。他的外表总是穿着整齐，打扮得很入时。

“我永远不会忘记我第一次和他一起演奏的情况。他对我说的第一件事情就是：‘我对你的全部要求就是请你严格按总谱上所写的那样演奏，不仅是《茨岗》，所有我的作品都这样。’”

“他对《茨岗》的概念是怎样的？”

“他希望不要把这部作品演奏得过分地放纵，类似狂想曲那样，虽然这首曲子名叫《茨岗》，可他不希望把它看成为一首任性的、吉普赛式的练习曲。他把它看成是一部法国气质的作品，要表现出作曲者的民族性。

“我建议他写一首小提琴协奏曲，但是他不写。他说：‘我写这部《茨岗》已感到非常困难。写协奏曲肯定是不行的。我写这首《茨岗》所花去的时间至少可以写成两首交响曲和三首四重奏。写小提琴的作品有许多特殊问题，要花许多时间才能解决。’

“他在布达佩斯听了达兰尼的演奏后，受到很大的启发，从而决定写这首《茨岗》。为了写这部作品，他买了一把小提琴，借了许多帕格尼尼和其他人的小提琴作品。他把小提琴放在桌子上，日夜不停地在那里工作，在这把乐器上试验，寻找什么是可以演奏的，什么是不能演奏的。

“虽然当他写那首《小提琴和大提琴二重奏》时，小提琴家海伦·如尔丹-莫尔汗日(Helene Jourdan—Morhange)曾给过他一些帮助，但由于他以前没有学习过小提琴，写这部作品时一定是很困难的。

“不过，拉威尔是位十分精细谨慎的人，他先要肯定一首作品是可以演奏的，然后才出版它，否则就不能出版。我认为他所使用的某些技术效果是很不平凡的，是很新奇的。

“这首《茨岗》他断断续续地写了两年。当我第一次把它拉给他本人听的时候，我告诉他，我认为某些乐句是不能演奏的，可是尽管他不是拉琴的，他还是向我证明了这是可以拉的。”弗朗西斯卡蒂轻轻笑了笑，又说：“他实际上是给我上了一堂小提琴课。”

“在你周围的小提琴家中，谁对你的促进最大？”

“第一个是弗里茨·克莱斯勒(Fritz Kreisler)。听他演奏贝多芬是多么使人激动呀！接下来就是乔治·埃内斯库(George Enesco)，在他演奏的全盛时代，听了他拉的巴赫无伴奏奏鸣曲和德彪西的作品以后，我不愿再听别人演奏这些作品了。

“蒂博对我的影响也很大。他不能象克莱斯勒那样演奏贝多芬，但是克莱斯勒也永远不能象蒂博那样迷人地演奏福莱(Faure)的小夜曲。每位艺术家都有他们独特的风格和特点。这就是那一时代的小提琴演奏艺术的稀世之美。”

“你对年轻的小提琴演奏者有什么具体建议吗？”

"当然有的，我可以向他们讲许多许多的事情，但我认为有一点是非常重要的。他们应当尽量多听别人的演奏，细心听，认真分析，这样做可以学到非常多的东西。当他们听到一位艺术家演奏某一首作品，而且演奏得比别人更感动他，他就应当认为，他已经从这位艺术家那里学到了一课。"

"这是不是从演奏风格来说？"

"是的，但不仅是风格。从技术上来讲也是这样的，可以学到他们所使用的弓法与指法。我记得自己年轻时，听到一位艺术家连顿弓演奏得非常好，我就试着按他的方法演奏连顿弓，经过刻苦练习之后，我的确成功地改进了这种演奏技巧。"

"你对连顿弓的看法如何？"

"我一直都对这种弓法感到兴趣。你知道，有些学生很少练习这种弓法，可是他们能把这种弓法演奏得很好。我认为一个人的反应能力、肌肉组织和神经系统在很大程度上决定了他的连顿弓的好坏。当然，也要看他对学习连顿弓所抱的态度和要求如何。现代的小提琴学生变成了'连顿弓迷'，这恐怕是以海菲兹(Heifetz)为榜样，受了海菲兹的影响所造成的。有许多人掌握了很辉煌的连顿弓，但是象克莱斯勒、蒂博、埃内斯库、胡伯曼(Huberman)都并没有掌握非常优秀的连顿弓。那一代大多数的演奏家都没有掌握好的连顿弓，甚至象米尔斯坦(Milstein)这样的超级技术大师，也不是连顿弓的专家。"

我们决定改变话题，谈谈小提琴的一些具体问题。"弗朗西斯卡蒂先生，"我说："拉罗(Lalo)的西班牙交响曲是你处理得很有个性的一部作品，你能否向我们谈谈你认为这部作品应当怎样演奏，从第一小节谈起好吗？"他同意了。

"我要说的第一点是，在开头的几个小节中，要严格按照拉罗所标的记号 molto ritmico (很有节奏地) 来演奏。我经常听

到人们使用过分的速度变化。在一位老练的演奏家手中，也许还容许有一点点速度变化的意思，但是拉罗自己并不希望这样做。

“在第9小节（由弗朗西斯卡蒂编订，国际音乐公司出版），我喜欢把这里的四分音符在时值上演奏得非常准确。这些四分音符和下面由四分音符所组成的三连音之间要有明显的不同，以便把这种节奏音型鲜明地表现出来。但是在10、11和12小节，可以有一点微妙的自由。接下来的乐队间奏，在速度上则要很严格而准确。在编号B之后13小节的抒情主题，我喜欢把速度稍稍放慢一点，这样可以演奏得更有表情一些。

“在B后面24小节，我做一个很大的渐强，在编号C之前13小节达到高潮。这段音乐要演奏得很热情，但是速度要很严格。

“从编号D后一小节开始，我把速度稍稍放慢一点，以便更好地突出主题的又似辛酸又似欢乐的风味。虽然独奏小提琴要演奏得热情而略为自由，但是要非常灵巧地和乐队伴奏的准确严格的节奏溶合在一起。”

“和伴奏溶合在一起是很困难的吧？”

“是的。但是这一点正好是表明一个人的演奏仅仅属于一般性的正确胜任还是得心应手的奥妙之处。当然，不能做得过分，否则就会破坏乐队与独奏小提琴之间的细致的关系。

“从编号E前面八个小节开始，要使用一个充满热情的渐快，一旦到达了编号E，每个重音都要严格地落在乐谱所标记的拍子上。”

“你不断地强调节奏的准确性？”

“是这样的。虽然作者是法国人，但是这首作品是按照西班牙的风格所写的。节奏在西班牙音乐中有着特殊的作用。一直到编号G为止，基本情况如前。编号G后面四小节，要演奏得沉

重有力。编号H前八小节要渐快。编号H后面三个小节，我喜欢在D音上放慢一点，稍为有点 tenuto。编号H后四小节，要稍稍换一口气，再接下去演奏第五小节。编号H后十二小节，在*C音上有一个小小的渐轻，在接下去演奏 dolce expressivo（优美而有表情）这句之前，也要换一口气，这段音乐的速度应该略慢一点。这个乐章结尾的那一段辉煌的经过句中，所有的重音都要非常鲜明地强调出来。”

“第二乐章怎样？”

“啊，这里同样有许多话要说，但是更细致、更精练，而且速度、情绪、色彩上的变化多得多了，所有这一切都要演奏得柔润舒坦。这是一个非常难的乐章，把它演奏得优美而流畅对任何一个小提琴家来讲都是一种考验。为了能把独奏小提琴的细微变化和乐队准确严格的节奏配合起来，我建议熟记作为衬托的乐队部分，然后反复哼唱小提琴的旋律。速度微变(rubato)在这个乐章中起着特别重要的作用，但是如果破坏了它的基本节奏，我这里并不是指技巧性乐句和抒情性乐句在速度上的明显变化，那就一切都完了。坦率地讲，通常人们都没有把这个乐章最好的效果表现出来。”

“我们非常同意你刚才说的这个意见。弗朗西斯卡蒂先生，通常你演出时，是否也拉这首曲子的第三乐章？”

“不，再拉第三乐章，会使听众感到这首交响曲太长。这是很遗憾的，因为我非常喜欢这个乐章。我知道有些人说这个乐章在音乐上不如其它几个乐章，实际上它是全曲中最道地的西班牙风味的一个乐章。当我年轻时，我经常演奏这个乐章，但是在我录的唱片中，这个乐章省掉了。这是一首训练强烈对比的乐曲，有火一般的热情，演奏时要使用很多的揉音。总的情绪是很自由的，但又要保持在它的节奏范围以内。”

他继续说道："第四乐章 Andante 是我所喜爱的协奏曲慢板乐章之一。尽管十分热情，但是速度不要太慢（他唱了几小节，示范所应当使用的速度），一些标记有'优美'（dolce）记号的地方是例外。这是具有强烈感情的音乐，是采用了强烈的西班牙音乐语汇写成的。"

"你对这个乐章中短小的华彩乐段有何看法？"

"我感到发音清楚、优美是最重要的。在E音颤音上的延长记号要长一点。在这一段音乐中，速度微变的感觉是非常重要的，但是不能滥用。这个行板乐章中的最后十二个小节要使用严格的节奏，不要过分地动感情。"

"最后一个乐章回旋曲呢？"

"我认为除了这个乐章中快速技巧性乐句的困难外，主要问题是能否赋予音乐以欢快、洋洋自得的情绪，而不是仅仅给人一种熟练的匠人演奏出来的干净、灵巧的感觉。这就是许多人能把这个乐章拉得'好'和我们难得有幸地听到几个人拉得'神'之间的区别。回旋曲首先是一首充满了色彩的舞曲，而不是手指练习。出现在技巧性乐段之间的、在G弦和A弦上的、丰满的三连音旋律主题，在节奏上要严格按谱演奏，不得任意发挥。把这段音乐演奏得很开阔是对的，过分夸张是不行的！"

在弗朗西斯卡蒂所获得的荣誉称号中有："法国荣誉勋章"和"比利时利奥波尔德勋章"。

弗朗西斯卡蒂和克莱斯勒彼此都很钦佩对方。当我们问克莱斯勒对弗朗西斯卡蒂的看法时，他说："我的确认为吉诺·弗朗西斯卡蒂是当代小提琴演奏的最优秀代表人物之一。"我们问了弗朗西斯卡蒂对克莱斯勒的有关练琴的理论有何看法，也就是说成年的艺术家应当尽量少地进行习惯性的练琴，以减少紧张，帮助放松。

他回答说："我欣赏克莱斯勒的办法，它肯定可以使许多演奏者放松。这种办法对我也有帮助。我自己也注意不要练得过分。但就克莱斯勒的情况来看，他的技巧练习不足，有时在演奏中会显露出来。你们知道，任何事情都不能做过头的！"

我们问他："你是否感到在旅行演出中，饮食是个很重要的因素？"

"肯定是非常重要！我感到注意饮食和健康是非常必要的。当我旅行演出时，我不得不勉强吃一些我不喜欢吃的东西，仅仅因为对消化系统有好处，这实在是一件令人讨厌的事情。但是，当我旅行演出完了之后，回到家里我总是尽量喜欢什么就吃什么。"

"你是否认为你现在演奏得和三十年前不同了？如果是不同的话，是怎么改变的呢？"

"是的，是和以前不同了，我认为自己在音乐上比以前成熟多了。我的音乐处理虽然和以前没有很大差别，但是是不同的。我能把一部作品记得清清楚楚，并在感情上对它的兴趣始终保持不衰。但是在弓法、指法等技术方面我做了许许多多的改变，这对演出的总体来讲，很自然地有很大的作用。

"我是一个主张尽善尽美的人，当我在演出中感到有个别乐句演奏得不够好，不十分清楚，或者是把握性不强时，我立即对它进行分析，并从技术上采取措施，以改进这个乐句。多年来，我在这方面做了无数次的工作。"

"帕格尼尼协奏曲对你在美国取得的成就是非常重要的，你第一次演奏这首协奏曲时多大年纪？"

"这是一个很有趣的问题。你知道，西沃里是帕格尼尼的学生，我父亲是西沃里的学生，奇怪的是我父亲并不非常喜欢帕格尼尼的这首协奏曲。他更喜欢莫扎特、巴赫、贝多芬和勃拉姆

斯。一直到我二十岁时我才演奏帕格尼尼协奏曲，当我在巴黎演出时，我只演奏第一乐章。

"我渴望学习整首协奏曲，于是我学了。从那以后我总是演奏整首协奏曲。就我所知，我是第一个演奏整首协奏曲的人，我第一次演出是在巴黎，巴黎音乐学院音乐演出协会乐队协奏，由著名的音乐家、当时最好的指挥之一菲利普·若伯特 (Philip Jaubert) 指挥。顺便说一下，帕格尼尼协奏曲中有着非常好的双音练习。我曾经细心地不断用慢速度练习，一方面加强我的双音音准，一方面掌握平稳流畅的双音演奏所需的特殊技巧。"

向这位德高望重的小提琴家以及他那可爱的妻子告辞的时候到了，我们衷心希望在他长期光辉的演奏生涯之后，有一个幸福的晚年。

在克莱斯勒的时代，人们普遍认为雅克·蒂博是"最伟大的法国小提琴家"。到 1940 年，这个称号无论从含义上或实质上，都无疑应当属于弗朗西斯卡蒂了。弗朗西斯卡蒂的演奏曲目虽然不如海菲兹、梅纽因、奥依斯特拉赫或里奇那样多、那样广泛，但在数量和范围上比蒂博广博。蒂博只是在相当有限的范围内以文雅的演奏而著称，而弗朗西斯卡蒂则以全面而华丽的演奏享有崇高国际声誉。现在，他的继承人该轮到克里斯琴·费拉斯 (Christian Ferras) 了。

虽然也有例外，一般说来，一个小提琴家总是在不同程度上反映他所出生与学习的那个国家的传统与风格特点。弗朗西斯卡蒂的演奏，明显地表现出一种难以言传的法国味道，与其它演奏学派截然不同。他演奏的声音有独到的特点，从而使他和同时代的提琴家们区别开来。假如说巴黎是一座"光的城市"，那么弗朗西斯卡蒂的艺术就是这种精神在提琴上的体现——光芒四射，优美动人；晶莹璀灿，扣人心弦。在听弗朗西斯卡蒂精彩

的演奏时，敏感而热情的听众可能脱口而出的第一个赞叹词就是——迷人。我们会完全被他那洋溢的音乐才华和充满深情的美妙琴声所迷住，以至于自己本身的各种思想活动都会暂时在我们内心中消失。他永远是小提琴的完美无缺的崇高精神的化身。

弗朗西斯卡蒂也是一位第一流的技巧大师。恐怕他并不是有意要显示他那令人眼花缭乱的换指八度和六度琶音的技巧（如在克莱斯勒的改编曲《我心中颤抖》中），但是他除了精采地演奏帕格尼尼D大调第一协奏曲外，还演奏并录制了帕格尼尼的《上帝挽救国王》、《威尼斯狂欢节》变奏曲和《钟》回旋曲（其中还有他自己写的辉煌的华彩段）以及八首帕格尼尼的随想曲。尤其可贵的是，尽管他演奏的这些技巧性乐曲速度很快、声音干净，但他从来也不为了炫耀手指技巧而牺牲美好的声音。

弗朗西斯卡蒂的声音虽然总是很好听，但是容易使人感到单一，缺少变化，从而使他的艺术有一定的限制，似乎有“千遍一律”的感觉。这是他所使用的揉音造成的。他的揉音摆动“似乎过宽”，和海菲兹、梅纽因、斯特恩比较起来，他的揉音缺少速度变化。他的乐曲处理总是明快、亲切而雅致，但感情却不那么深刻。

弗朗西斯卡蒂演奏什么都很美，但是据本文作者看来，子孙后代最记得他的将是他所演奏的圣桑的b小调第三协奏曲，肖松（Chausson）的《音诗》，拉罗的《西班牙交响曲》，弗朗克（Franck）、德彪西（Debussy）和福莱（Faure）等人的奏鸣曲，莫扎特的几首协奏曲，拉威尔的《茨岗》等这一类的作品；而不是贝多芬、勃拉姆斯的协奏曲，虽然这后两部作品他也录制成唱片，在乐器掌握上也演奏得清彻透明。

弗朗西斯卡蒂所录制的唱片数量在世界上列入前十五名。

其中包括有110首作品，20首主要的协奏曲，22首奏鸣曲，一些技巧性的中型乐曲和娱乐性的小曲。有许多曲子他还不止录了一次。在他录制的唱片中，最重要的现代作品是沃尔顿(Walton)的协奏曲，列奥纳德·伯恩斯坦(Leonard Bernstein)的小夜曲和普罗科菲耶夫的第二小提琴协奏曲。

全面地聆听这些唱片，可以使我们享受到许多美妙的音乐。除了上述这些之外，我们还可以欣赏他演奏的巴赫第三组曲中的层次变化细腻的前奏曲，克莱斯勒的《伦敦德里(英国港市)的曲调》中的由衷的感情，和阿图尔·鲍尔赛姆 (Artur Balsam)一起演奏的拉威尔的小提琴和钢琴奏鸣曲中的《无穷动》的惊人速度和清晰度。他还和他的同乡、钢琴家罗伯特·卡萨德苏斯(Robert Casadesus)合录了许多唱片。

但是不管你听了弗朗西斯卡蒂某一张唱片的感受如何，在我们面前的是一位崇高的、洋溢着美好音乐才华的、早已当之无愧的二十世纪重要小提琴家。

埃里克·弗里德曼

(Erick Friedman)

简介：埃里克·弗里德曼1939年8月16日生于美国新泽西州的纽瓦克市。他的父母都不是职业的音乐家，但他的父亲是位业余的小提琴演奏者，是父亲使他学习小提琴的。他的启蒙老师是赛缪尔·阿普尔鲍姆(Samuel Applebaum)，从六岁学到十岁。从十岁到十六岁，他从伊凡·加拉米安(Ivan Galamian)学琴，在这个阶段的后期，当著名的演奏家内森·米尔斯坦在那个地区的时候，他每月还跟米尔斯坦上一、两次课。最后从十七岁起他跟亚沙·海菲兹学了二、三年。弗里德曼八岁时在纽约市政大厅举行的学生独奏会上第一次登台。十四岁时以音乐教育联合会比赛获奖者的身份，在纽约小乐队联合会的乐队伴奏下第二次登台。1956年弗里德曼在卡内基大厅首次举行独奏会，从而开始了他作为重要独奏家的生涯。从那以后，他和纽约、芝加哥、底特律、华盛顿等地的美国著名乐队一起合作演出并录制唱片。除了从事繁忙的旅行演奏外，弗里德曼还接替米沙·埃尔曼(Mischa Elman)的职务，在曼哈坦音乐学院执教，并和许多同行们一起合作开室内乐音乐会。他至今未婚。

我们走访的这位小提琴家是我们所见到过的、或是从小提

琴历史记载中所读到过的身材最为魁梧的小提琴家。身高六英尺三寸，宽宽的肩膀，袖长37英寸，浓密的头发，整齐的胡子，38岁的埃里克·弗里德曼的形象有点象林肯。他刚刚坐下来，我们就连珠炮似地向他提出了那些非常重要而又难于回答的问题。

“弗里德曼先生，拉好小提琴要有许许多多因素，其中你认为哪一种因素最重要？”

这位小提琴家爽朗地笑了笑。“这真是个难于回答的问题。作为一心一意搞教学的人，我的班上有十至十五个学生，我对这个问题可以用一句话来回答，那就是放松。”他强调地说。“我感到许多学生演奏不好的根本原因，就是因为过分地紧张。事实上，越是有才气的学生，越是常常因紧张而造成种种技术问题。也就是说他们过分努力，却不懂得手指和弓子越是使劲压出来的效果越不能令人满意。”

“请你谈谈自己年轻时学琴的一些体会，就从你最初学琴的时候谈起。是什么促使你学习小提琴的？”

“记得我六岁的时候，听了克莱斯勒和海菲兹录制的那些老唱片，十分感动。父亲给了我一把小的小提琴，我就开始学着拉，当然不识谱。后来开始跟阿普尔鲍姆上课。我每天上半天学，可是每天上一次小提琴课。不久，我就每天练习三小时，阿普尔鲍姆使我懂得必须认真严格地对待小提琴学习。我八岁的时候在一场学生音乐会上第一次公开演出，拉的是埃利斯·利维(Ellis Levy)作的《鬼神舞曲》。十岁时我从伊凡·加拉米安私人学习小提琴。随着技巧的进展，他教我放松的原则，还教我如何养成正确的练琴习惯。后来我又开始跟内森·米尔斯坦上课。”

“回顾过去，你是否认为你是位所谓的神童？”

弗里德曼做了个鬼脸。"我想可以这么说，在某种程度上我是被当成一个神童来宣传的，但是回忆这些做法，我并不感到什么乐趣。实际上，"他笑了笑，"我八岁第一次独奏，十岁在乐队伴奏下演奏，而在十五岁时才真正拉出第一个准的音。"

"请你讲讲和米尔斯坦在一起的情况。"

"作为一个容易受影响的年轻人，我从米尔斯坦的极为罕见的、富有生命力的才智中受到巨大的鼓舞。他把我从单纯拉小提琴的狭隘观点中拉了出来。他和我谈绘画，谈国际政治，谈女人和人生，这对我是一大启示。我亟需从过分专业化的情况下解脱出来。米尔斯坦有一种惊人的才能，手又非常灵巧。他在某些方面甚至比海菲兹还有才能。但是我认为从总的来看，海菲兹对乐器的掌握上更是一位小提琴家，更具有小提琴家的特征。米尔斯坦鼓励我从演奏上、音乐上都要有自己的个性。你们知道，他和海菲兹不同，他非常反对练习音阶。他作为一个小提琴家来讲也是独树一帜的。虽然他的练琴方式有些不正统，却非常有效果。

"他有着非常强烈的好奇心，总是寻找小提琴演奏的新的想法。我所注意到的最有意思的事情是米尔斯坦在演奏巴赫时，象帕格尼尼似的用左手拨弦来填满和弦中所缺少的那些音。由于他经常要开音乐会，所以我不能经常见到他。你们知道，他是不喜欢乘飞机旅行的。当他在纽约时，我就到他家中去，一次可以长达四小时之久，他拉许多东西给我听。我要着重地说，我非常幸运，有这么多的老师对我进行了训练。"

"弗里德曼先生，你作为海菲兹的学生，有机会深刻地了解他，请你讲讲你的体会和对他这个人的看法？"

"我很愿意给你讲讲有关海菲兹的事情。当然，我不能把每件事情都讲得很详细，这需要许多时间，远非这一次访问所许

可。

“首先我要说，作为一个小提琴家，我认为我是海菲兹的门徒。我和他学习了大约三年，每周上两次课，每次大约二至三小时。虽然那时我已经在哥伦比亚白日音乐会的活动中踏上繁忙的演出生涯。请不要问我那时每天练多少时间的琴，因为我已经很久不看表练琴了。请你相信，虽然我要开许多音乐会，但是我练琴是非常努力的。”

“你的练琴时间是怎样分配的？”

“我并没有什么固定的程序，估计每天练习 30—45 分钟的音阶。海菲兹对音阶的要求是很严格的，他常常会突然袭击地来检查我的音阶。我认为海菲兹之所以这样重视音阶的学习，是基于他想用练习音阶来减少他感情上的紧张。他的内心是一座沸腾的火山。他并不是通过音阶来发展，而只是用以保持那灵敏的技巧。他已具备他所需要的灵巧性。但是练习音阶使他感到放松，内心平静，同时也为了增强自我控制力。

“海菲兹是一位非常有条理的人，总是力求尽善尽美。一旦他决定了以某种方式做某些事情，他就从不改变。这一点我们可以从他多次灌录某些乐曲而处理极为相似中可以得到证明。但是对此请不要产生误解，在最后确定采取什么方式之前，海菲兹进行了大量的思考。有人说由于海菲兹是位很有条理性的人，所以他的演奏缺少灵感。但是我认为他是有灵感的，他在练习时就是有灵感。但是他从来也不演出自己认为还没有达到成熟的作品，这就是他的工作方式。

“我还记得我第一次和海菲兹上课的情况。那时，我已经开过音乐会，并在哥伦比亚公司录音，所以我不能完全算是个业余演奏者。那时我拉给他听的是格拉祖诺夫的协奏曲，在第一乐章结尾的地方他叫我停下来。

"'你在做什么?'他说。

"我装得很老练,回答:'大概拉错了。'

"'不,'海菲兹回答说,'还不至于那么坏。'

"'我这么讲有点象在挖苦你,'接下来他说,'你在演奏时做了某些事情,我怀疑恐怕你自己也不知道。你有没有在镜子中看看你演奏时脸上的样子?你是否知道你的脸上总是表现出非常受感动的样子?假如你真的是受感动,那当然是好的,如果看上去一直受感动没个完,那就不真实了。没有什么人能一刻不停地受感动的。这对人来讲是不可能的。'

"这是有关对比在音乐表演中的重要性问题,我上到的真正第一课,永生难忘。"

我们问他:"你对海菲兹作为一个教师的感觉如何?你认为他容易相处吗?除了他的巨大的威望之外,你到底从他那里学到了些什么?"

弗里德曼停下来想了想说:"你们知道,海菲兹并不是属于填鸭式的教师,他希望学生能达到他那极高的要求,而且是让学生自己充分发挥各自的条件。有些学生能从和他的相处中得到很大的益处,有的则不能。就我个人的情况而言,我非常幸运地能做他的一名十分亲密的私人学生,而且能有这么多时间和他在一起。在我看来,海菲兹是空前绝后的令人惊讶的一部小提琴的机器。我使用'机器'这两个字毫无贬低的含义。相反地,和海菲兹有如此密切的接触,看着海菲兹给我上课时演奏小提琴,使我学到在其它任何地方,从任何人那里都学不到的东西。他教会了我如何把总体上的放松和使演奏生动所需要使用的紧张结合在一起。从他那里我也学会了如何以最小的力量取得最大的效果。象我那样看着海菲兹演奏是任何一个小提琴学生所能获得的最大收获。我希望自己充分地使用了这一切无与伦比

的良好学习机会。

“我学会揣摩和理解海菲兹在演奏方面和音乐处理方面的思想过程，并学会根据我自己的条件加以分析。”

“你们之间的私人关系一直都很融洽吗？”

“当然了，”弗里德曼说，“和这样一位非常自信、非常有权威的人在一起，偶尔也会有使人感到难弄的时刻。我记得有一次我把海菲兹琴房中的谱架提高，使它适合我的身材，海菲兹把它放回原来的高度，然后对我说，‘这对我来讲是合适的’。这件事情却使我学到了一个很重要的道理，即没有哪位提琴家可以非常准确地告诉另外一个人，他的手或手指的姿势应当怎样，甚至包括谱架应当多么高。我们只能学习演奏的原则，然后根据自己的生理条件的需要去分析、运用它们。我就是这样教学的。

“最后让我再补充说一点关于向海菲兹学习所得到的宝贵收获。我认为大多数成就不如他的教师们不是这一点上错，便是那一点上错。原因很简单，他们的才华和固执、教条似乎成反比例。或者说得幽默些，一个人哪一点上越是做不来，越是自以为知道怎么做，这恐怕也就是人的天性。而海菲兹则是一位能在小提琴上无所不能的人，不是只能讲出一套如何做的理论。而且当学生久久不能达到海菲兹的完美要求时，他如果还有头脑和才能可言的话，该会明白有许多东西必须学好。具有讽刺意味的是，海菲兹本人从不固执己见。”

“他有没有具体帮助你走上演出生涯？”

“没有直接给我什么帮助。但是当我和人家订演出合同时，他给我出了不少有益的主意，也指出了哪些地方要避免上当。他还邀请我和他一起录制巴赫的二重协奏曲，这毫无疑问是大大提高了我的声望。我敢说没有其他任何一位小提琴家和他共同录制过唱片。

“趁我现在讲述那些对我的音乐教育有影响的人，我必须提一提钢琴家尤金·伊斯托明(Eugene Istomin)。通过和他一起演奏室内乐，大大地开阔了我的音乐视野，使我对音乐有了更深刻、更严肃的目的。”

“你是否把你从海菲兹那里学到的东西用到你自己的教学中去呢？”

“我当然用的。我也非常重视列奥波德·奥尔(Leopold Auer)所阐述的小提琴演奏和教学的原则。”

“你能给我们更详细地讲讲你的教学原则吗？”

“我感到教学是我事业中的一个重要组成部分，我是非常喜爱我的学生的。我们有责任把自己所学到的有关小提琴方面的知识、经验、传统等传授给下一代。教学帮助我把我对小提琴演奏的某些想法说了出来，而我自己也从学生身上学到哪些是不该做的。

“我认为小提琴演奏是一种非常折衷的艺术。不能说在小提琴上做某一件事情只有一种‘正确’方法。举例来说，过多的动作分析也的确会带来害处。假如我要求某个学生象我一样地使用手指、手腕，而他的肌肉组织，他的肌肉反应，手指的长度与宽度等和我并不一样，那么他就不可能做到我的要求。我们的指导必须有分寸，我认为应当强调演奏的原则，而不仅仅是教他们具体怎样拉。每一种小提琴演奏学派都有许多有用的想法。同样，海菲兹从来也不具体地讲应当怎样握弓、怎样持琴，而只是说‘你那样也行，虽然我是这样拉的。’”

“你在教学中遇到了什么困难？”

“我感到教学中有些自相矛盾的事情。例如，教一个有才能的孩子把琴拉好是一点也不困难的。他们都象猴子一样善于模仿。他们听唱片，听音乐会，观察力也很敏锐。困难的是使他们

作为独奏家在听众面前把琴拉好，甚至更困难的是怎样使他们保持始终演奏得好。

“我们必须记住，从纯演奏技巧的角度来讲，我们在很大程度上是对付身体中的‘橡皮筋’，我们身体中的肌肉、筋和神经冲动都要受到无情的磨损规律的制约，我们在长年的工作中都要对它负责，这也就是我为什么强烈反对使用不自然的手指和手臂动作的理由。有些演奏者为了取得一时的技术上的进步，把肌肉和筋伸张到不自然的状态，把手指用力地按在指板上，使肌肉反应完全僵死，不爱惜地滥用自己的手。”

“你能举个具体的例子来说明这个问题吗？”

“可以。就拿揉音为例吧，我们可以做一个非常方便的试验，把手指按在桌子上进行揉音。当你把手指按紧的时候，动作也就慢了；当你把手指放松的时候，揉音的动作又自如了。

“我感到海非兹无意之中对一些企图模仿他的器乐演奏家起了些坏作用。他们错误地认为海非兹之所以能演奏出那么强烈的声音是因为他用力压的关系。实际上他的手放松得象一个芭蕾舞演员在空中飞。我一直感到如果我站得离他太近，呼吸太重的话，我真能把他的琴和弓从他的手中吹掉。他就是这样放松地拿着他的乐器。米尔斯坦也是非常放松的。

“再回来谈揉音的问题，所谓揉音就是个手指‘抖动’的问题。不要使用过多的手指压力，也不要过分用力。通常容易产生这样的情况，当演奏者激动的时候，他总是本能或理智地把手指按紧。所以一定要注意使肌肉放松，防止这种情况的产生，只有这样他才能演奏良好的揉音。当然，演奏者要学会把手指中心放在弦上，而且保持在音的中心点上。我愿再次指出，小提琴演奏者的肌肉就象歌唱家的声带一样，假如你把它们绷得过紧、拉得过长，或使用不当的话，就等于把‘橡皮筋’拉得太长而使它

完全失去作用一样。

“近年来还开始流行一种我不赞成的习惯，那就是所谓的‘迟开始的揉音’。也就是说先把手指按在弦上，过一下再开始揉音。这样就有每一个音自成一句的感觉。这种习惯在流行歌曲演唱家中广为流传。今天，有许多小提琴家也迷恋于这种发音的方式。这种习惯是受了吉普赛小提琴演奏者的发音概念而产生的。这种发音方式有时用在某个地方是非常有效果的，如果变成‘非它不可’的话，我是不喜欢的。我喜欢那些根据乐句的骨架进行构思，把乐句互相连接起来，从而形成了一个完整的音乐整体的音乐家。”

“学生在学习控制运弓时所遇到的基本问题是什么？”

“这里我们所遇到的问题就象左手的问题一样，也是按得太紧、捏得太紧的问题。事实上，两只手的肌肉是密切相连的。当左手在用力按的时候，右手也会有相同的反应，反过来也是如此。”

“那么如何克服这种不必要的紧张呢？”

“只有一种办法，这种办法也是世界上最便当的办法。如何治疗失眠症？那就是睡觉。如何治疗紧张？那就是放松嘛！我这样回答问题似乎过分简单化了，但这是唯一的答案。假如你的鞋子夹脚，你就只好把它脱掉嘛！”

“在演出时心里感到紧张怎么办？”

“这里仍然是和肌肉放松的问题有关系。我记得当我和海菲兹学琴的时候，当他给我示范某些乐句时，有时会由于某种原因有些紧张。他的脸上会发红，显然控制不住内心的紧张。但是由于他的肌肉是如此地放松、有控制，他能克服任何心理上的窘困。”

“你在把自己的想法传授给你的学生方面有什么问题吗？”

"这类问题总是有的。有时候我在我的班上做一个小的测验，我非常仔细地讲解了某些东西，并要求学生尽可能准确地把它们写下来。令人感到惊讶的是，他们所记下来的东西不仅是不同的，有时甚至是完全相反的。我感到上课时只用嘴讲，并不是一种传递自己想法的方便的方式。"

"对于左手拇指的使用方面你的意见如何？你知道这是个经常要引起争论的问题。"

"左手拇指是个很重要的问题，在演出的压力下它经常会造成麻烦。拇指只是一个轻微的支点，很少用它来带领其它手指的动作。它既不应当'拖'，也不要走在其它手指之前。要把拇指看成只是一个附属品，不是一个非决定性的手指……并永远应当处在自然的位置上。"

"你每天的技巧练习是使用的什么内容？"

"我总是使用慢的速度练习音阶，甚至在演出之前我也练习音阶。我使用各种指法，集中练习三、六、十度以及换指八度和琶音。象谚语中的鹰那样盯住音准。至于弓法，我每天都要练习上弓和下弓的连顿弓。说来你可能会感到兴趣，我每天打一点太极拳以帮助肌肉放松。我认为小提琴演奏技巧的原则可以和体育运动相比。从器乐演奏的角度来讲，不应当有多余的动作，但是允许有从音乐表现上讲不是多余的身体动作。"

"假如你不用拇指带领其它手指，那么你用什么呢？"

"我认为小提琴指板是设计得让左手手心指导手的动作的。在我跟海菲兹以及米尔斯坦学琴的时候，我注意到他们两人都是不断地使用手心和琴身相接触的。假如一位小提琴老师告诉学生手心不许碰到琴身，那么他就剥夺了学生在指板上上下左右定位的一个非常可贵的依靠因素。"

"弗里德曼先生，你有着非常漂亮的颤音技巧，是否可以请

你谈谈如何训练这种颤音的技巧？”

“谢谢你的过奖。关于颤音，我曾经读过列奥普德·奥尔所写的一段话，他说他能从学生演奏颤音的能力中看出这个学生有多少才能。我在此还要进一步说，我感到不一定要听他拉，只要知道他对颤音的体会能力就可以判断出他的才能。你们知道，有些人演奏不好颤音，只是因为他们所进行的训练不正确而造成的。我对颤音的看法是，颤音只是一种手指的颤动，能否演奏好颤音就要看演奏者是否喜爱放松了。许多演奏者使用揉音，模拟发出一种错误的颤音，或者设法用力移动手指，这样发出来的颤音很慢，根本不象颤音。其实只要演奏颤音时按在指板上的那个手指牢牢地站稳，但按得不要太紧，拇指和整个手都是放松的，那么手指是很容易颤动起来的。要记住，演奏颤音的手指的动作要轻，这样才能快得起来。”

“我们还要问你这样一个问题，有些小提琴演奏者由于手小而受到阻碍，甚至象萨拉萨蒂这样的小提琴家都因为手生得比较小而避免去演奏帕格尼尼的作品。相反地，你的手非常之大，手臂又很长，这给你在技术上带来哪些方便？”

“有方便的地方，但也有困难。例如我演奏音阶就觉得不方便。然而我在少年时就学会了如何克服这方面的任何不利之处。我感到把小提琴往左移，不要对准正前方，对我有很大的帮助。”

“你认为应该如何训练学生演奏技巧性乐句中的速度？”

“是这样的，我们假设学生所拉的音已经准了，那我就建议他要集中注意声音的均匀性。虽然速度是和节拍机上的数字有直接的关系，但是如果演奏得非常均匀的话，可以使人感到速度好象是快了许多似的。掌握了这个原则，演奏者所拉出来的经过句，听上去就比实际速度快。”

“你怎样看待独奏家和指挥家之间的关系？”

他哈哈大笑。“让我们这样说，如果在人类中是可能的话，我认为这两者之间应当有个共生现象。我对共生现象的解释是，这两个不同的有机体在互相友好的关系中亲密共存。但是我承认，虽然我希望是这样，但现实时常不是这样。”

弗里德曼先生已经把他的看法讲清楚了。于是我们就问他，他作为一位著名的独奏家，对室内乐的看法如何？

“我认为演奏室内乐对一位独奏家来讲是非常重要的。许多伟大的弦乐作品都是为室内乐写的。我们大家都知道纯炫技性的演奏总是带有一定程度的自我表现，而室内乐的作品则纯粹为了表现音乐。独奏家并不总是能拉好室内乐的，这往往是由于独奏家个人主义的缘故。我个人是很热衷于室内乐的，总是力图求得均衡匀称的合奏效果。”

“我们知道你最近录制了巴托克(Bartok)第二协奏曲，你是怎样处理这种类型的音乐的？”

“我简单地回答这个问题。我记得我的朋友钢琴家乔吉·桑多(Gyorgy Sandor)曾经给我建议。你们知道，他是一位著名的巴托克作品的演奏家。他说要象思考莫扎特一样地来思考巴托克，也就是说按纯古典主义的方式处理它。”

规定给我们的访问时间快要结束了。作为最后一个问题，我们问他：“你是否可以给我们讲一讲，你作为独奏家多次到外地旅行演出中所遇到的有趣事情吗？”

弗里德曼考虑了一下。“可以，”他回答说，“在艾德威尔德机场(Idlewild Airport)所发生的那件事最为滑稽可笑。当时我刚从伦敦和海菲兹录制了巴赫二重协奏曲回到那里，手里拿着小提琴和一皮包的照片，是在这段录音期间海菲兹自己出钱拍的照片。

“海关的人员仔细地上下打量了我一番。我那时还很年轻，长满了头发。

“他说：‘小家伙！我看你拿着小提琴，这琴是你的吗？’

“我把有关我这把琴的全部证件都给他看了。

“他非常疑心地看着我。‘你从哪里弄到这把斯特拉地瓦利(Stradivarius)小提琴？你能证明这把琴是你的吗？

“我告诉他我是位小提琴独奏家，而且刚刚和亚沙·海菲兹一起录完唱片。

“‘亚沙·海菲兹是谁？’他这样问。

“于是我把海菲兹和我一起录音时的照片拿给他看。他仔细地看了这些照片之后，疑心也少了，然后，他对我给他看的这些照片一句话也没有说，抬起头来问我，‘你对耶胡迪·梅纽因的看法如何？’”

已经三十八岁的埃里克·弗里德曼，他的艺术事业似乎仍然是处在突飞猛进之中。就在写作本文之前的那个演出季节，他在卡内基大厅开了两个晚上一套六首浪漫主义时期的小提琴协奏曲的音乐会，即勃拉姆斯、西贝柳斯、柴可夫斯基、拉罗、维俄当第五协奏曲和维尼亚夫斯基第二协奏曲，由美国交响乐队协奏，艾泽勒·所罗门（Izler Soloman）和阿瑟·威诺格拉德(Arthur Winograd)指挥。他在美国和在欧洲的旅行演出的日程也在逐渐增加。弗里德曼所使用的是一把曾经属于兹拉特科·巴拉科维克(Zlatko Balakovic)的极为优秀的瓜乃利·德尔·吉苏制作的小提琴。在他所收集的弓子中有两把是由吐尔特(Tourte)和皮卡梯(Pecatte)作的。他也是位优秀的中提琴演奏家，也是演奏钢琴的能手。他还组织了一个三重奏，在演出季节之外演出三周。三重奏的其他成员是中提琴家伊曼纽尔·瓦迪（Emmanuel Vardi）和大提琴家亚沙·西尔弗斯坦（Jascha

Silverstein)。《音乐遗产》唱片公司已经发行了他们所录制过的贝多芬三重奏。

弗里德曼的文化修养是很广泛的，几年前他在演奏小提琴之余，利用休假在普林斯顿大学学习，研究希腊、法国和英国文学，并学习微积分和物理。1965年，他参加了雅克·蒂博国际小提琴比赛，担任评判。最近在国际上得到惊人好评的苏联小提琴家弗拉季米尔·斯皮瓦科夫（Vladimir Spivakov）当时参加了比赛，只获第四名（比赛名次"永久有效"，原来也不过尔尔！）。

弗里德曼在声音和风格上是深刻体现二十世纪浪漫主义的最提琴化的典型。作为公认的海菲兹的门徒，我们可以毫不夸张地说，弗里德曼集中地体现了海菲兹在演奏上和音乐上的许多特点，就象伊戈·奥依斯特拉赫继承大卫·奥依斯特拉赫的衣钵一样，而且是有过之而无不及。在听弗里德曼所录制的唱片时，我们会不断吃惊地感到他在仿效并维妙维肖地掌握了海菲兹特有的一些明显的滑音、换把和其它表情动作，而同时又听得出这并不是海菲兹拉出来的。同样使人惊讶的是，弗里德曼手指按音之精确，他的揉音加上他的运弓摩擦，发出的非常迷人的女高音的音色，比谁都更加近似海菲兹。他的运弓起奏，音节的划分，指法，弓法，速度，分句也是按照海菲兹的模样处理的。海菲兹对弗里德曼的影响是难以排除的，至少在他二十多岁时所录制的唱片中是留下了无可磨灭的影响。

我们当然不能只根据一位演奏家的唱片来评判并作出定论，很多听众都在这方面有令人伤脑筋的教训。但是弗里德曼在六十年代中期前所录制的那一批唱片，的确是非常好地显示出他那精湛的演奏技巧，即使不能征服也一定会深深感动那些迷于浪漫主义表演学派的人。人们可能会因为弗里德曼的音乐

气质过于和海菲兹相似而贬低他，希望他自己的音乐个性充分发挥而不要老是停留在他那位德高望重的老师的方面。但是仅仅从欣赏的角度以及辉煌的演奏效果来讲，弗里德曼的这套唱片的确是很吸引人的。

弗里德曼的速度严格按照作品的要求，他有着高超的技巧，因而能够对付作品中的任何技巧困难。

在他所录制的唱片中，给人印象最深的就是柴可夫斯基的协奏曲。从总的方面来讲，这是一次辉煌、灿烂、激动人心的演奏。他所录制的门德尔松协奏曲也是完美无缺的，充满了丰富的感情。第三乐章所使用的速度非常适当，跳弓演奏得干净利落。在最后一页乐谱的开始部分，有一个在G弦上的下行乐句，这个乐句有时就连优秀的小提琴家也往往会拉得拖泥带水，而他却拉得生气勃勃，无瑕可击。（以上两首乐曲均由小泽征尔指挥，伦敦交响乐队协奏。）

弗里德曼所演奏的帕格尼尼第一协奏曲，在风格上有着独到的理解，又有着令人眼花缭乱的手指技巧，不时又以精细分明而光彩夺目的连顿弓乐句给乐曲增添光彩。由弗里德曼自己所写的华彩乐段结构严密、构思完整，当然也是很难拉的。第二乐章在构思上有恰如其分的类似歌剧的戏剧性味道。第三乐章演奏得不如第一乐章那样大胆泼辣，演奏那些双泛音时略嫌拘谨（虽然单泛音演奏得优美如歌）。所有的跳弓和连顿弓都演奏得特别清脆悦耳。总之，这是属于较好的帕格尼尼协奏曲的唱片之一（这张唱片由亨德尔指挥，芝加哥乐队协奏）。

两首帕格尼尼随想曲中，第十七首开始处的起奏过猛，一滚而过，使用换指八度演奏的中间段略感僵硬；第二十一首旋律性的六度双音似乎太慢了一些，这样就容易失去向前运动的感觉，而使用连顿弓演奏的一段则动力性太足。

萨拉萨蒂的《吉普赛之歌》演奏得音响丰满、热烈，恰到好处。中间一段吉普赛旋律演奏之活泼风趣，实为罕见；最后一段一泻而下，光芒四射，真是无瑕可击。弗里德曼拉圣桑的《哈瓦涅斯》温文娴雅，和海菲兹一样，是一场华丽动人的演奏。他所演奏的肖松的《音诗》，按照海菲兹的演奏从G弦上开始，把这首曲子处理得既刚劲有力，又盈盈欲滴，不时也很有诗意。他所演奏的拉威尔的《茨岗》，使用了浑厚的G弦的声音，那不多的几段使用八度演奏的旋律稍感僵硬，然而，他的演奏不愧为令人赞叹的第一流小提琴家。由萨金特(Sargent)和伦敦交响乐团所担任的伴奏，叱咤风云，气势磅礴，虽然有时喧宾夺主，问题恐怕还是在于乐曲的处理安排方面有些缺点。

他和钢琴家安德烈·普里文(Andre Previn)一起录制了弗兰克奏鸣曲(声音很美，又十分注意力度上的对比)和德彪西奏鸣曲(明朗宜人，优美流畅)。普里文的钢琴演奏虽然在色彩变化上略感不足，但是考虑周密，浑然一体。

在钢琴家布鲁克斯·史密斯(Brooks Smith)伴奏下所录制的十二首小曲，由于弗里德曼在演奏席曼诺夫斯基(Szymanovski)的《浪漫曲》时委婉动人；在演奏里姆斯基-科萨科夫(Rimsky-Korsakov)作曲、海菲兹改编的《野蜂飞舞》时跳弓迸射而出；演奏莫扎特的《C大调回旋曲》时精致得象天鹅绒，虽然风格迥然不同，但唱片还是精美绝伦，启迪人心。

在录制上面所提到过的这些唱片多年之后，弗里德曼又录制了巴托克的第二协奏曲(由兹迪尼克·麦卡尔 Zdenek Macal 指挥，萨德韦斯特风克广播交响乐队协奏，鉴赏家唱片公司发行)。这首作品海菲兹从没有公开演出过，所以没有权威性的海菲兹的处理方法可以影响弗里德曼或其他任何小提琴家。

在这张唱片中我们听到的是有着自己个性的完全成熟了的

弗里德曼。这首协奏曲使用了辉煌的演奏技巧。如果说，海菲兹在演奏手法和音色上对弗里德曼已经没有什么明显的影响，这恐怕不符合实际。但是显然弗里德曼的确已在认真地寻找着自己的处理方法。在演奏抒情性的乐句时，他使用富于变化的揉音，有时他别出心裁地有意使他的琴音"冷"下来，(但是他从来也不象其他现代的小提琴家那样，沉醉于使用毫无意义的"忽冷忽热"式的揉音，这种揉音只会破坏旋律的流畅性。）产生豪放爽朗、热血沸腾，与沉思冥想、忧郁低沉相结合的效果；因此总的来讲，他的处理是切实可行的、是很有趣的。

假如埃里克·弗里德曼把他在这些唱片中已取得的小提琴的成就继续下去的话，那他一定会被公认为是奥尔—海菲兹小提琴传统的继承人，是一位非同凡响的艺术家。

亚沙·海菲兹

(Jascha Heifetz)

小提琴演奏大师亚沙·海菲兹难得同意接受采访，在七十七岁生日时同意他的传记作者赫伯特·阿克赛尔罗德(Herbert Axelrod)向听众作一次生日报道。

访问是于1978年2月3日在加利福尼亚州太平洋沿岸海菲兹的别墅内进行的。那天风和日丽，他们两个人身穿便服，坐在温暖的阳光下漫谈。海菲兹已经同意回答阿克赛尔罗德提出的具体问题，拍几张("非常少"的几张)照片发表，以驱除最近由于手臂进行了外科手术而引起的"不能工作"的担忧。虽然他断了一根肋骨，臂部疼痛，可还是一副很精神的样子。

这次有历史意义的会见是为庆祝他七十七岁的生日，但是他的容貌和行动好象要年轻得多。他的声音和动作很有力，也很果断，而且总是面带笑容。对于阿克赛尔罗德的那些试探性的问题，他不止一次地以"这事我自己知道，你得自己去找!"来回敬。他还不断地讲许多行话来加强他的语气。

阿克赛尔罗德正在为他所写的那本"未经认可"的《海菲兹传》准备写续集，但是他向海菲兹保证，在海菲兹活着的时候决不出版。但是海菲兹同意在《世界著名弦乐艺术家谈演奏》一书中报道这次独一无二的访问。

他们两个人十分友好地进行了广泛的交谈：从海菲兹十岁时跟随列奥波德·奥尔学琴，一直谈到十三、四岁的学生愿意跟他学琴的话，“可以逃避父母对他们的看管而住到洛杉矶来”。

海菲兹和阿克赛尔罗德之间的多次会见，是阿克赛尔罗德所谓的“等大师去世之后”写一本有关海菲兹的新书的基础。阿克赛尔罗德是位年轻、健壮，年仅五十岁的人，他是在6月7日生的，正好和海菲兹的老师奥尔同一天。顺便说一下，阿克赛尔罗德的父亲也是奥尔的小提琴学生，正好和海菲兹同年同日生，也就是1901年2月2日，并且都是生于俄国。正象海菲兹的第一位老师是他的父亲一样，阿克赛尔罗德的第一位小提琴老师也是他自己的父亲。

阿克赛尔罗德问：“在小提琴演奏曲目中，你认为哪些曲子最困难？是恩斯特(Ernst)，还是帕格尼尼……？”

海菲兹答：“不，现在每个人都有技巧，这是不用分说的了。但是你叫他们演奏一首莫扎特的协奏曲……或是贝多芬……是的，这些才是最难演奏好的东西。就是从技巧角度来讲也是这样。当我还是个孩子的时候，就在音乐会中演奏恩斯特和帕格尼尼等人的协奏曲。你如果有技巧的话，你就能演奏它们，无论谁都能。但是很少人能把莫扎特或是贝多芬演奏好。”

阿：“当你还是个孩子的时候，你每天是怎样练琴的，是否总有你父亲在场？”

海：“我的练琴习惯是我个人的秘密。也许我父亲在家时练得最多，因为当时的规矩是很严的。但是我也反抗过，我把自己锁在房间内单独练习，父亲说他理解我的心情，并同意我这样做。甚至到现在我也不愿意别人在旁边看我练琴，我不能专心，我练琴时不能有人在场。”

阿：“你是怎样背谱的？”

海："读啊，研究啊，反复地演奏啊；怎样准备也不会过分的。小提琴的演奏曲目是大量的。"

阿："你最喜欢哪首曲子？"

海："每个前来访问我的人都问起这件事情。我怎么能说我喜欢什么呢？好的音乐太多了。但是我特别喜欢莫扎特和贝多芬的协奏曲，这些协奏曲也是最难演奏的。"

阿："你最喜欢什么小提琴？有哪一只拉起来特别感到舒服？"

海："我喜欢瓜乃利·德尔·吉苏(Guarnerius del Gesu)胜于斯特拉地瓦利小提琴。对我来讲瓜乃利的小提琴声音更好、更洪亮。多年前我把我的斯特拉地瓦利小提琴卖掉了，这些年来我开音乐会时只使用我的那把瓜乃利小提琴。不过，很难说哪一把琴比其它的琴容易演奏。我在教学和练习时也使用其它的琴。"

阿："关于弓的情况怎样？"

海："我喜欢那把基泰尔(Kittel)弓子，这是很久以前奥尔教授送给我的礼品。但是我并不专门用它，我还有其它的弓。这把基泰尔需要休息。它感到疲劳了……有时需要换弓毛。"

阿："你录制过许多小提琴协奏曲和一些小品，但是你为什么不录一些帕格尼尼这样困难的协奏曲和恩斯特的曲子呢？"

海："你知道我演出这些协奏曲。帕格尼尼协奏曲，我使用的是威尔海米(Wilhelmij)的版本。但是我从没有感到我的技巧完美得足够把我的演奏录成唱片。在那时，对录音带还不能进行剪接或是修补！"

阿："听说你父亲不看着你的时候，他不允许你练琴，这是真的吗？"

海："我不太喜欢谈过去，而喜欢谈现在。过去有许多事情

是令人非常伤心的！”

阿：“上次我和你在一起的时候，你告诉我，你准备再开音乐会，有什么具体的打算吗？”

海：“我想上次我们会见时我大概太激动了。我们为什么不给年轻人更多的机会开音乐会？我已经开过音乐会了，没有打算再开什么音乐会。”

阿：“你对我的左手拨弦的技巧有何改进的建议吗？”

海：“没有。我在学校里对学生提建议，那也要因材施教。每个人在左手拨弦技巧和用下弓演奏连顿弓中都有他自己的特殊问题。到我的教室中来听听课。但是请你记住，我上课是要收学费的，可不喜欢收朋友的钱！”

阿：“当我会见卡斯特尔诺沃—泰梯斯科（Castelnuovo-Tedesco）太太时，她问我是否可以说服你发行你所录制的她丈夫的两首小提琴协奏曲的唱片。”

海：“我不发行唱片，这是唱片公司的事情。我的确录了这些协奏曲。一次是和托斯卡尼尼，这张唱片我记得并没有发行。这是许多年以前的事了。第二首协奏曲是和洛杉矶交响乐队，由沃伦斯坦（Wallenstein）指挥录制的。1954年美国无线电公司（RCA）发行了这张唱片。这也是许多年以前的事。我不知道另外一张唱片为什么没有发行，这事和我无关。”

阿：“用什么方法背谱最好？你有何建议？”

海：“坚持反复和严格要求。”

阿：“你是否一遍又一遍地拉？一段一段地背，一行一行地背？”

海：“我不太愿意回答这个问题。这是职业上的秘密。反正各人各个样。这事‘我自己知道，你自己去找。’”

阿：“你还记得波利阿金（Poliakin）吗？我的父亲和本诺

(Beuno)过去常常谈到他。”

海:“是的,我记得很清楚。他的教名是迈伦(Myron)。1934年我在俄国演出时见到他。当我跟奥尔学琴时他也是奥尔的学生。我也还记得他使用的是一把瓜达尼尼(Guadagnini)作的琴。但是他有一点懒惰,每次回不出课来,他总是找一个借口,或者是因为天气不好呀,或是弦断了,或是因为新换了弦等等。奥尔教授就经常这样问,‘这次是什么原因呀?’”

阿:“你和奥尔教授的关系很密切,你能告诉我们这方面的事吗?”

海:“你们知道,犹太人在俄国是限制在犹太人居住地区内的,没有特殊的许可,他们是不能离开的。当我拉琴给奥尔教授听,他收我做他的学生时,我还是一个不到十岁的孩子,我一个人无法在圣彼得堡生活。所以奥尔也把我的父亲收为学生,这样我们就可获得准许离开犹太人居住区,到圣彼得堡居住,以便跟奥尔教授学琴。我稍为大一些的时候,很怕奥尔教授。后来,当奥尔教授的一位亚美尼亚助教纳尔班地安(Nalbandian)来美国看我的时候,我才能部分报答我欠下奥尔教授的情意,我送了他许多‘票券’①,帮助他跨海来到美国。”

阿:“后来你和他的关系怎样?”

海:“奥尔教授对我始终是很亲切的。”

阿:“你和他讨论演奏曲目吗?”

海:“不讨论。在我到奥尔那里上课之前,我已经决定好自己的曲目。我从头到尾拉给他听。然后我们就吃午饭,再讨论音乐。他总是对我提出非常可贵的批评……或是建议。当我年

① 海菲兹没有详细说明是些什么“票券”,可能是指“犹太人移民救济会”发行的一种票券,用来帮助从俄国移居到美国的路费。如果从邮局寄钱的话,经常要遗失!

轻的时候，我的父亲总是陪同我到奥尔教授那里去，并听我上课。”

阿：“上个月我们一起讨论我写的那本《海菲兹传》时，你说我关于爱泼斯坦（Epstein）的那一段完全是断章取义。我对这件事情的理解是这样的：他做了你演出时的翻谱员大约25年，只对你说‘海菲兹先生，早安。’或是‘你好，海菲兹先生。’但是当你录完了圣桑作的《引子与回旋随想曲》之后，他再也不能克制自己而对本诺·拉宾诺夫(Beuno Rabinov)说，这是一次非常辉煌的演奏。本诺要他自己讲给你听。他支支吾吾地对你讲了，你对他说：‘这么说我终于拉了个使你喜欢的东西了？’事情是这样的吧？”

海：“我记不清楚了，这是许多年以前的事情了。我记得他住在布鲁克雷(Brooklyn)。我也见到过他的妻子。但是这是本诺讲的故事，不是我讲的。”

阿：“你对于我写的有关你的那本‘未经认可’的传记，有何具体意见？”

海：“首先，我认为你在照片下面的解说词，是有些挖苦和贬低我。举个例子，在第476页你在谈到艾萨克·斯特恩时说他在同行中有一些‘热爱和赞慕’他的人，而我没有这样的关系。这是不对的，这完全是你存心说坏我。”

阿：“海菲兹先生，你这样看待这件事情，我感到很遗憾。但是你的确是没有这样的交往。你没有帮助过任何一位音乐家开音乐会，找工作，给他们经济上的支持，或是象艾萨克那样把人从以色列带出来。”

海：“你错了！我有大量这样的交往。你去问问我的学生们，他们就是最好的见证人。”

阿：“你认为我应当去问你的哪一位学生？你认为你和哪一

个学生有个人之间的特殊往来？”

海："和我所有的学生都有这样的往来。”

阿："海菲兹先生，请你具体地说说是哪一位。”

海："谢里·克洛斯(Sherry Kloss)。你可以从南加州大学艺术学院院长格兰特·贝格拉利安(Grant Beglarian)博士那里找到她的地址，以及我的其他学生的姓名和地址。”

阿："再举几个如何？”

海："托尼·森(Tony Sen)。他是个匈牙利人。还有阿卡迪(Arkady)。我还有一位名叫尤利科·卡美(Yuriko Kamei)的助手。她曾经是我的学生。我还有一个学生叫阿基·阿格斯(Ayke Agus)，她拉小提琴，也弹钢琴。”

阿："埃里克·弗里德曼也是你过去的学生吗？你和他的关系如何？”

海："我的确和他录过一张唱片，我不愿意讨论我和他的关系。”

阿："福德尔(Fodor)也是你的一个学生吗？”

海："是的，他的教名是尤金(Eugene)。我们又回到老问题上来了。我不愿意讨论我个人和他们之间的关系。”

阿："但是你批评我在照片下面的注解中'含有恶意'，并且说你和你学生之间的关系是很有意义的。请你帮助我把这件事情搞搞清楚，因为这在历史上将是很重要的。除了埃里克·弗里德曼之外，你还和其他学生录制过唱片吗？”

海："没有。就我回忆得出来的，只有弗里德曼一个人。”

阿："你认识弗里德曼有多久了？”

海："只说个大概，大概是十、十二或十五年吧。他有一个短时期曾经是我的学生。我们是在伦敦录的唱片。他跟我学了二、三年小提琴之后，我们录唱片。”

阿："你最后见到弗里德曼是什么时候？"

海："大概六、七年以前。"

阿："你在我写的关于你的那本书中还发现有其它的什么错误？"

海："我并没有写过在那书126页上所登的那篇文章。在484页上的是莉莲·斯托伯（Lillian Steuber）。她已经去世了，但是在南加州大学她是很有名的，她在那里教了许多年，也和我共同录过唱片。在487页上的不是丹尼尔·波拉克（Daniel Pollack），而是伦纳德·彭纳里奥（Leonard Pennario）。他是一位国际著名的钢琴家，也和我一起录过许多唱片。除此之外，没有其它错误。"

阿克赛尔罗德访问了谢里·克洛斯，并和弗里德曼及福德尔谈了话。克洛斯和其他两位有国际声望的艺术家都对海菲兹先生的为人、艺术和教学给以高度的评价。克洛斯从来没有看见过海菲兹的那把瓜乃利·德尔·吉苏作的小提琴。但是她说海菲兹帮助她形成了一个美好的人生哲学，说他是一位非常伟大的人物。弗里德曼和福德尔这两位艺术家都说他们跟海菲兹学习小提琴收获很大，他毫无疑问是世界上最伟大的小提琴家。但是他们和海菲兹之间从来没有"朋友般"的私人关系。海菲兹没有帮助他们开音乐会，找工作，也从来不许他们碰他的琴（虽然海菲兹试过弗里德曼的斯特拉地瓦利小提琴，并且说："你应当买一把瓜乃利·德尔·吉苏所制作的琴。"）；他们两人除了客气地称他为"海菲兹先生"之外，也都没对他有任何其他的称呼。两个人都认为他们和海菲兹之间的关系是很拘谨的，是典型的师生关系。但是在阿克赛尔罗德博士和这些艺术家讨论时，他们都很热爱海菲兹，因为他在小提琴演奏上有巨大的才能，并且总是尽他最大的努力来教他们。他们两个人都认为看他演奏比

听他的讲解更能学到大量的东西。

尽管和海菲兹本人的意见有所分歧、有待商榷，阿克赛尔罗德博士还是用下面这些话刻画了海菲兹这位小提琴家：

“六十多年前海菲兹第一次走上卡内基音乐厅的舞台，他为小提琴演奏制订了标准。摩西(Moses)① 给世界带来的礼品也好，海菲兹的小提琴演奏也好，直到今天既没有人能超过他们，也没有人能和他们媲美。”

① 基督教《圣经》中传说率领希伯来人摆脱埃及人奴役的领袖。犹太教的教义、法典多出自其手。——译者注

列奥尼德·柯岗

(Leonid Kogan)

列奥尼德·柯岗是苏联著名小提琴家，1925年生于乌克兰，曾在莫斯科音乐学院学习。1941年首次和莫斯科交响乐队一起演出勃拉姆斯小提琴协奏曲。在苏联、欧洲和美国各地进行旅行演出。

我们对著名的苏联小提琴家柯岗的访问，是在地理上相隔6000英里（从华盛顿到莫斯科）的情况下进行的。柯岗是莫斯科音乐学院的小提琴教授。访问发展成问答式，这些问答十分有趣，将它发表于此。问题是通过苏联驻华盛顿的大使馆寄去的，对这些问题的回答是由布朗斯坦教授翻译的。

问："你几岁开始学习音乐的？"

答："六岁。"

问："是谁要你学习音乐的？"

答："我是由于偶然的机会学习音乐的。我的父母并不是音乐家。他们是摄影师。但是我的父亲会拉小提琴。我很小的时候就被小提琴的不同寻常的样子和它所发出来的动听的声音所吸引住了。当我三岁的时候，小提琴不在我身边我就不肯睡觉。五岁时，我自己就试着拉琴，但是我发现我的手够不到琴颈。这使我非常生气。经过我再三请求，我的父母给我买了一把小琴，

它给我带来了很大的乐趣。此后不久我就开始学琴了。最初我感到很难，记得当我第三次上课时，我就不想学了，不肯到老师那里去。但是我的父母坚决反对，坚持叫我继续学下去。头两个月，拉不到五分钟就要停下来，左手仿佛灌满了铅，头可是比手还要沉重。”

问：“谁是你的第一个老师，你跟他学了多少时间？”

答：“我的第一个老师是菲利浦·杨波尔斯基(Philip Yampolski)。他是那位俄国德高望重的提琴教育家、著名的俄国小提琴演奏学派的创始人列奥普德·奥尔的学生。我一直跟菲利普学习到九岁。这是在乌克兰德聂泊罗彼得罗夫斯克，当时我家就住在那里。”

问：“他对你的音乐成长有什么影响？他是否给你打下了良好的基础？是否培养了你的音乐感？”

答：“他使我热爱音乐，我认为这是最重要的。由于他本人是个非常优秀的演奏家，所以他也给我打下了很扎实的基础。”

问：“谁是你的第二个教师，你喜欢他吗？”

答：“我的第二个教师是阿布拉姆·杨波尔斯基(Abram Yampolski)。他们并不是亲戚，只是偶然的同名。我在哈尔可夫城举行了一次成功的公开演出，这使我的父母下决心把我送到莫斯科继续学习。所以我在十岁时就进入了莫斯科音乐学院附属的儿童学校，来到阿布拉姆·杨波尔斯基班上。我在中央儿童音乐学校跟他学琴，在音乐学院也跟他学琴。杨波尔斯基教授把我造就成了一个音乐家、艺术家。”

问：“你在家每天练习多少时间琴？你喜欢练琴吗？你还记得当时拉些什么吗？”

答：“我不能说在儿童时代就以练琴为乐趣。我练习得并不多，大约每天练习三小时，因为还有许多文化课要学。在那时我

练习所有青年提琴家都必须拉的音阶、练习曲及其它练习。我早期学习的作品有科莱里(Corelli)的《福利亚舞曲》(《La Folia》)，里斯(Ries)的《无穷动》(《Perpetuum Mobile》)等作品。除了上述的第一个作品之外，其它的作品现在都已经不包括在我的演奏曲目之中了。但是毫无疑问，这些作品是年轻提琴家的必要的技术基础。那时我拉的练习曲是克莱采尔、加维尼、费奥里罗、顿特和罗德。"

问："你不喜欢演奏哪些作品？哪首作品你演奏起来感到很愉快？"

答："我必须承认，当我小的时候，那些只要花很少的时间就可以练好的乐曲，使我得到最大的乐趣。它们大多数都是短小的、旋律性的乐曲。但是当我在青年时期，我就对那些更严肃、更复杂的作品感到兴趣了。我演奏帕格尼尼、恩斯特、维尼亚夫斯基、维俄当和其它小提琴大师们所写的作品，以及浪漫派的作品。"

问："你是怎样完成普通教育的？你是否免修文化课？还是你要和别人一样学习普通的课程？"

答："我受的是全面教育，我的同行们都是接受全面教育的。并没有免修一般课程。我们学习物理、化学、生物、自然科学、数学和文学等，以便成为一个有文化、有修养的人。"

问："请你谈谈，在你的音乐生活中谁最使你激动？"

答："在儿童时代最突出的印象是1934年奥尔的一个学生亚沙·海菲兹到莫斯科来。他在非常年轻时就离开俄国去美国了。在那里他取得了非凡的成就，真是名不虚传，成为我们这个时代最伟大的小提琴家之一。我去听了他所有的音乐会。直到今天，我还记得他所演奏的每一个音符，虽然那时我只有九岁。他那无与伦比的辉煌演奏，给我留下一生难忘的深刻印象。海菲兹

是我当时最理想的小提琴家。”

问：“当你还是个学生的时候，你是经常公开演奏，还是偶然才演出？”

答：“我演出得很多。我在学生音乐会上演奏，也在公开的晚会上演奏。”

问：“你几岁正式登台演出的？”

答：“十六岁。”

问：“是在什么地方登台的？”

答：“1941 年在莫斯科音乐学院大厅。”

问：“你还记得你拉的是什么曲子吗？”

答：“勃拉姆斯的小提琴协奏曲，莫斯科交响乐队协奏。”

问：“在你早期的演出生涯中，你是否演奏由钢琴伴奏的曲子？”

答：“是的。我演奏一大批由钢琴伴奏的曲目。我还演奏一批室内乐和许多小提琴和钢琴的奏鸣曲。其中有莫扎特、舒伯特、贝多芬和一些古老的意大利作曲家的作品。”

问：“在你的曲目中包括哪些现代作曲家的作品？”

答：“我几乎演奏所有的现代作曲家的作品：肖斯塔科维奇、普罗科菲也夫、巴尔托克、斯特拉文斯基、阿尔本·柏格（Alban Berg）、意大利作曲家弗朗科·马尼诺（Franko Mannino）、维吉里奥·莫塔里（Virgillio Mortari）等等。不久前我收到一位法国作曲家昂里·若里威（Henri Jolivet）的新作品，我准备明年在法国巴黎演奏这首作品。我还演奏吉洪·赫连尼科夫（Tichon Khrennikov）、哈恰图良和卡拉·卡拉耶夫（Kara Karaev）的作品。我和他们一起创作小提琴协奏曲。”

问：“你是否从事教学活动？”

答：“我是莫斯科音乐学院的小提琴教授。在我的班上的学

生和研究生，他们都是来自苏联各地，也有来自国外的有才能的年轻演奏家。”

问：“当你接受一个有才能的学生时，你感到他的技术不够完善，你是否强迫他练习音阶和双音？”

答：“当然，我自己每天都练习音阶。我感到它就象我们每天都要吃饭、睡觉一样重要。如果我有一小时的练琴时间，我一定要练习半小时的音阶，剩下来的时间拉练习曲。它能使我的技术保持良好状态，并能接连演出许多场音乐会而不感到累。我力图使我的学生也能热爱音阶。他们通常学习音阶、练习曲、双音、泛音及其它的技术。”

问：“你对三个八度音阶的指法有什么想法？”

答：“我不赞成三个八度的音阶，我只拉四个八度的音阶。原因是，最高的一个八度给提琴家们以充分的机会来训练高把位的快速演奏。为了饱满的声音和正确的音准，必须掌握所有的高把位。”

问：“当你练习三度、六度、八度、换指八度和十度时，你是否使用教材？”

答：“我主要是使用简单的音阶。我叫学生演奏24个调的各种变化形式的音阶，琶音和三、六、八度的双音音阶。这对于学生熟习整个指板，从第一到最高把位是足够了。在苏联有许多音阶教材可供提琴家使用。卡尔·弗莱什的音阶在西方是很流行的，但是我认为这本音阶还是不够的。因为它缺少在四个八度中上下不停的换把。我认为这些内容对提琴家来说是非常重要的。因为它可以使提琴家有更多的机会从第一把位跑到最高音，再跑回来。例如A大调音阶一口气拉到最高音A后立即下来。我们也使用由莫斯科音乐学院教授们所写的音阶，如伊凡·格里马利(Ivan Grimali)、阿萨图里安·格里戈里安(Asaturian

Grigorian)和伊丽莎白·吉列尔斯(Elizabeth Gilels)等。"

问:"在你给学生上课时,你还给他们些什么练习?"

答:"这都要看具体情况来决定。例如,要看他的手发展得如何,等等。没有两个人的手是一样的,就好象没有相同的指纹一样。有人手指长,有人手指短,手指的强弱也各人不同。我对不同的人给以不同的练习。"

问:"你按什么顺序给你的学生拉练习曲。如克莱采尔、费奥里罗、罗德等。是否有俄国人写的练习曲可以让美国学生练习并得益?"

答:"我们练习全部克莱采尔和罗德练习曲。费奥里罗用得不那么多。在我看来最好的练习曲是罗德。它可以满足学生全部技术基础的需要。克莱采尔练习曲也是非常有用的,特别是对换把和运弓有好处。关于我国的练习曲,我认为我的老师杨波尔斯基所写的练习曲,可以作为上述练习曲的补充。他写得非常精采,对学生很有帮助。这些练习曲在美国不太熟悉,多么可惜!"

问:"你用什么方法向学生布置一首新的作品?在开始时,你是否和他在一起,把整个一首作品看一遍?如果要和乐队合作的话,你是否要求他研究乐队的配器?"

答:"工作的方式是因人而异。对于一般的学生,当然是开始时和他一起看看这部作品。然后进行分析,向他解释不同的乐句和分句,以及作曲者的构思。对于那些有天才的学生,就不要讲得太多,只在必要时提供一些建议,以培养他自己的理解和处理。但是有些学生,他们自己什么都不会做,对这样的学生教师要一个音一个音地'示范'。假如学生要和乐队一起演奏的话,他就要知道全部配器,乐队中给他伴奏的所有乐器和整个总谱。"

问："你何时开始训练手指？"

答："我认为手指训练是非常重要的，但不是支配一切的。所有的学生都是不同的。假如我看到一个学生的手指训练是不正确的，但是还没有成为他演奏中的一大障碍，我就帮助他逐渐改掉他多年养成的习惯。"

问："你在旋律的长音符中是否主张避免使用4指？"

答："正好相反。我坚决主张使用所有的手指进行演奏。必须和其它手指一样来发展4指，从小就要训练。那些避免使用4指的人，在演奏浓郁的旋律长音时，特别是在高把位的地方，就难于演奏出饱满的揉音。"

问："你有什么特殊的手指练习给学生吗？"

答："有的。我并不把它们写出来，我都记在头脑中。当我发现学生的哪一个手指没有力量时，我就给他一些特殊的练习，使所有的手指力量平衡均等。"

问："假如你用舍夫契克的话，你用哪本？"

答："苏联学派并不轻视舍夫契克。他的技巧练习能帮助学生发展手指的力量和灵活性。我们教学中是使用这些材料的，但是我们更喜欢我们自己的练习。原因是舍夫契克的学派在训练学生的高度技巧（说得更正确些是机械动作）上固然是毫无疑问的，但是在一定程度上妨碍了学生感情上的发展。"

问："你是否认为你可以教学生演奏揉音。假如一个有才能的学生揉音太快的话，你用什么方法使他慢下来？有什么特殊的练习吗？相反，假如揉音太慢的话，你怎么办？"

答："这是一个复杂的问题。揉音在小提琴演奏中是表现演奏者心灵中的感情。我认为揉音是由三个部分组成的：手肘、手腕和手指。在演奏各种揉音时，每个部分的作用都是不可缺少的。如果演奏者的揉音发抖，就叫他拉一个慢的音阶，不用揉

音，以使他听出小提琴纯净的声音，以后再允许他慢慢地加入揉音，加到学生能自己调整的程度。”

问：“如果演奏者的声音很小，你用什么办法使它变得有力起来？”

答：“声音小的原因是多种多样的：右手运弓压力不正确；左手揉音的速度太慢，紧张度不足，特别是在高把位中；最后也可能是演奏者的个性。帮助学生的方法和途径也是多种多样的。例如教他们用响的力度、慢的速度、不用揉音地一弓拉八个四分音符。看看学生的右手肘是什么样子，可能手指在弓杆上的位置不对，也可能是3指在弓杆上压得太死，这样声音就轻了，而且会抖动。”

问：“学生拉不好跳弓，你怎么办？”

答：“跳弓应当是小提琴演奏中必需具备的技巧之一。获得良好跳弓的关键在于放松右手和手腕，以便建立起适当的压力，适当的弓子重量，使它恰当地落在弦上。”

问：“如何学会非常快的连顿弓？”

答：“连顿弓是一种比较难拉的弓法，有的人有很好的连顿弓，有的人就拉不好，我最初对这一弓法也不是完全很好地掌握。著名的维尼亚夫斯基，在很长一段时间内就没有拉好这种弓法。有一个很好笑的说法，似乎有一天他在梦中懂了演奏连顿弓的方法，后来果真实现了。但是我们知道，任何一种技巧对一个小提琴演奏者来说都不是通过什么奇迹而获得的，只有靠勤学苦练。手腕要不费力气地、很自然地拉出正常速度的连顿弓，当然也是这样。特别在许多作品中出现的快速的连顿弓，我们称之为飞跳弓，它要求轻快有力，更是要不断地加强练习，才能拉好。

问：“你对学生在家练琴有何建议？”

答："我建议学生花一半的时间练习音阶和练习曲，剩下来的时间练习曲子。主要是培养练琴时高度集中而不分心的能力。我主张学不在多，而在于用头脑，有激情。"

问："你教学生时，是否给他们拉室内乐作品，还是叫他们自己去分析？"

答："通常是他们自己去分析，练好以后到课堂上来，听听教师的改进意见。"

问："你对一个打算成为独奏家的人有何建议？"

答："如果有才能的话，那一定会成功。"

问："你能讲一则自己一生中，或者有关其他作曲家、音乐家的趣事吗？"

答："我现在想不起什么故事来，在我自己的一生中，并没有特别令人激动的时刻。我是很平稳、顺利地，也可以说是'谐和'地成长起来的。"

林 克 昌

(Lim Kek Tjiang)

简介：林克昌 1928 年生于印度尼西亚。1936 年开始学习小提琴。十八岁时获得奖学金去荷兰阿姆斯特丹音乐学院学习小提琴。1950 年以最优异的成绩毕业于该院。然后去巴黎，在国家音乐学院、国际音乐学院和蒂博音乐学院学习，并再次获得荣誉和奖金。在这段时间内他跟埃内斯库学习，并在欧洲各地举行了独奏会。1956 年他任雅加达广播电台乐队的音乐指导。后来他又任北京广播交响乐队的首席指挥，并任北京中央音乐学院的小提琴教授。他在红色中国居留期间，还在中国各地举行了独奏会，并指挥乐队。1968 年他去香港，演奏小提琴和录制中国音乐的唱片。并任香港交响乐队的指挥。

阿克赛尔罗德博士邀请我们去参加一次熟人的音乐聚会。当我们坐下来吃晚饭的时候，他随手在那架精致的大唱机上放了一张唱片。音乐的声音很柔和，我们倾耳细听唱片里那些非常美妙的音乐。是什么？那么迷人……，是一位非常有才能的提琴家在演奏……，但是所演奏的东西使我们感到有些陌生。阿克赛尔罗德博士不理我们，让我们坐在那里伸直耳朵听每一个音符，他则在那里大嚼蟹脚。

他说："塞缪尔，吃呀！我把这张唱片给你带回家去研究。这是一首1958年写的新的小提琴协奏曲。但是过去在自由世界还从来没有人演奏过，也从来没有人把它录制成唱片。我从香港买回了这张唱片，想你也许会喜欢它的。

阿克赛尔罗德博士又说："这真有点滑稽，塞缪尔，我们听到的都是俄国的小提琴演奏学派，一切都是欧洲化的，为什么要这样呢？"

我说："是啊！小提琴是在欧洲发明的，所以在小提琴上演奏的乐曲，很自然地也就都是些欧洲的音乐了。"他听了我这话之后的诧异表情，简直无法形容。

"塞缪尔，你听我说。你知道吗？在埃及出现金字塔之前，在犹太人有文字之前，甚至是在有历法之前，中国就有了'小提琴'（二胡）。中国的'小提琴'虽然只有两根弦，但是原理是一样的，有各种把位，也有音准、弓法和手指灵巧的问题。当马可·波罗（Marco Polo 1254—1324，意大利著名旅行家。）把面条带到意大利去的时候，他也带去了几套中国乐器，意大利人从这些乐器，发展成为我们今天所看到的弦乐器家族（小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴）。"

我说："赫伯特，我不能和你争论。我可能老了，可是还不至于那么老。还是请你说下去！我喜欢听你讲，一面让我好好吃些蟹脚！"

"好的，塞缪尔。中国有几千年悠久的文化。他们不仅发明了面条，而且有世界上最早的、复杂的文字；有最早的人生哲学；他们发明了火药和最早的弦乐器。中国人把民谣配上音乐；用弦乐和管乐来真实模仿人的笑声、哭声和奔跑等等。中国京剧无疑是最早的、活泼的音乐形式，就这一点来说，中国可能也是最早发明书面形式的音乐的人。中国人把某些声音和某些感情联

系在一起。我想如果普罗科菲也夫的《彼得与狼》能配上舞蹈的话，那恐怕就非常象中国的京剧了。

“故事发生在四世纪时中国的浙江省。一个叫祝英台的女孩子，为了反抗传统对妇女的束缚而走出家门，女扮男装进了杭州的学校。后来她遇到了一个叫梁山伯的青年男子。他们愉快地一起学习了三年。梁也不知道祝是个女孩子。他们成了非常好的朋友，祝爱上了梁。但她无法把自己的爱情向梁吐露，因为她必须继续装成‘男人’。

“一年后，梁知道了祝是个女孩子，他跑到祝家去求婚。不幸的是他来得太迟了，因为她的父亲已经把她许配给一个有钱的人家了。在他们分手时悲痛欲绝，互相发誓永远忠贞。

“不久梁就悲痛而死，祝得知梁已死，她去到梁的坟墓前痛哭不已。坟墓突然大开，祝投入墓中。大地回春，这对情人变成了一对蝴蝶，成双飞舞，永不分离。

“所以这首协奏曲就取名为‘梁祝’，‘蝴蝶情侣’。”

我说：“这是一个很好的故事。我把这个材料用到《世界著名弦乐艺术家谈演奏》中去，你看怎样？”我把头转向赛达和布兰尼根，等待她们的赞同。

赫伯特说：“塞缪尔，我看不要这样。你应当亲自去访问一下林克昌。你去一趟怎样？”

他夫人争着说：“你为什么不能代塞缪尔访问一次呢？”

大家的目光全都集中到阿克赛尔罗德博士身上，等待他做出决定。
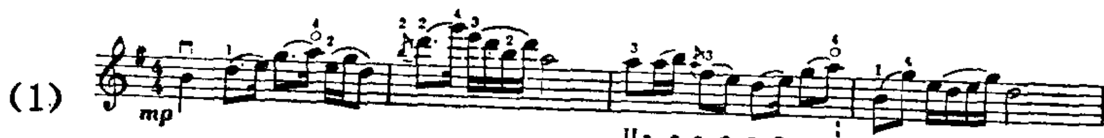
“好吧！我去。下个月我准备去香港，我去约见林。但是，塞缪尔，你把要问的问题开好一张清单，让我去进行一次阿普尔鲍姆式的访问。”

我们吃完了饭，喝着咖啡的时候，阿克赛尔罗德向我分析了
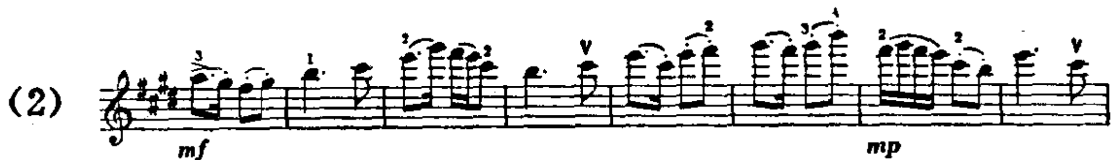
这部中国的小提琴协奏曲，看来他是花了一些时间研究过它的。他的分析概括如下：

这首协奏曲有三个乐章，可以叫做相爱、反抗和化蝶。

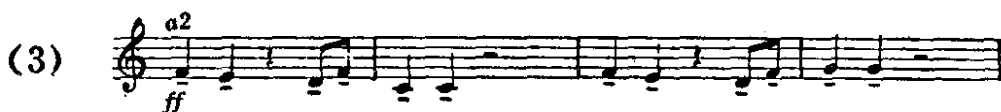
第一乐章是在春光明媚的季节，优美的长笛模仿着春天的鸟鸣，接下来是双簧管和单簧管的流畅旋律，并引出了小提琴所演奏的主题(1)。在主题出现之后，大提琴也加入进来演奏一个活泼的歌唱性的旋律，描述这一对乔装朋友的三年幸福生活。

(1) 
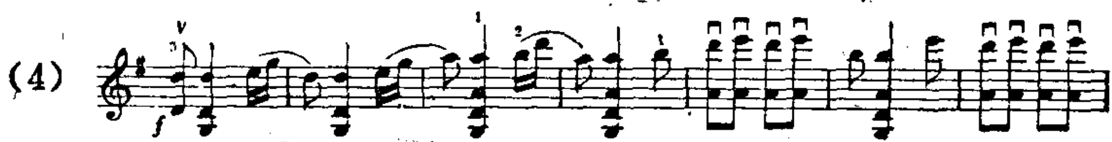
接下来是一首欢快的回旋曲。描述了他们在一起的悠闲自在的生活。这个乐章结束时转入阴沉，表示这两个“男孩子”难舍难分的离别(2)。

(2) 

第二乐章，也就是发展部。大锣的声音给人们以不祥的预兆。低音提琴和大管为某种不祥而悲惨的事情到来，作好心理准备。铜管乐吹奏出了封建时代严酷的道德概念(3)。

(3) 

梁山伯发现祝英台是个女孩子后的痛苦和迷惑的心情，是由小提琴独奏来表达的。不久，小提琴的旋律节奏突然变快(4)，表示梁山伯急匆匆赶到祝家求婚。

(4) 

接下来小提琴和大提琴再次合在一起，描述了这一对情人悲愤的誓言，这一乐章是以一个慢速的主题和一段快速的变奏来结束的，表现祝英台因梁山伯之死而感到的万分悲痛。在独奏小提琴上最后一次再现之后，乐队逐渐积聚力量，发展到祝英台跳入梁山伯的坟墓的高潮。

终曲是由小提琴奏出的典型的中国情歌，乐队奏出了轻盈飘渺的背景，小提琴描述这一对情人双双化为蝴蝶，表示愿世上一切好人死后都得到幸福的希望。

阿克赛尔罗德博士的确去了香港，也访问了林克昌。他告诉我，那时林正在指挥排练德沃夏克的《新世界交响曲》和拉赫玛尼诺夫的第二钢琴协奏曲。他向我提供的有关林克昌的情况如下：

林克昌 1928 年生于印度尼西亚加里曼丹的马辰。父亲帮一位医生收账，他是五个孩子中的长子。他的父亲稍会拉小提琴，虽然从没有机会学习，但非常热爱音乐。家里很穷，连个收音机也没有。他八岁的时候，家里还是勉强凑集了钱让他开始学习小提琴。

十五岁的时候，为了帮助家庭解决经济困难，年轻的林克昌参加了雅加达广播电台交响乐队。这是个十足专业化的乐队，并有很高的水平。开始时，他还穿着短裤叉儿，坐在第二小提琴的最后一个位子上，但是不到三年的时间，他就成了乐队的首席。

这位年轻的小提琴家，对在雅加达所得到的音乐机会并不满足，他非常想到国外去学习。1946 年，当时归荷兰所属的东印度群岛政府发给了他去荷兰学习的奖学金。由于奖学金并不包括去欧洲的船费，所以他就搭乘了一艘荷兰邮船，以工作来抵付

船费。

林克昌在阿姆斯特丹音乐学院严肃认真地学习。1950 年毕业，获得了音乐学院优秀技艺奖。这是九年来第一个学生获得这一荣誉，也是第一个亚洲人获得这一荣誉。从阿姆斯特丹，林克昌获得了法国政府给他的二年奖学金而去巴黎。他在音乐学院及蒂博音乐学校学习。1952—1955 年他的学习费用是由印度尼西亚政府补助的。

林克昌这个时期跟许多著名的提琴家学习，如埃内斯库、班尼第蒂(Benedetti)和吐奇 (Touche)，蒂博也同意收他为学生，但不幸的是，他还没有去，蒂博就去世了。

这个时期，他在欧洲举行音乐会。1954 年他参加了罗马国际比赛(阿里戈·西拉托国际比赛)，是 28 名比赛者中选出来参加决赛的三个人之一。这使他有机会在罗马的圣西西里乐队演出。奖学金规定他要回到印度尼西亚。由于印度尼西亚没有本国指挥，他在 1955 年回国前还在巴黎跟比各(Bigot)学习了指挥。

1956 年他回到了雅加达，指挥他过去参加演出的乐队。许多老的熟人还在那里。为了履行他对政府的义务，他在乐队中工作了三年。在这段时间内，他在印度尼西亚全国各地举行小提琴独奏会。

指挥雅加达广播电台乐队的这三年是很困难的……，没有政府在经济上的支持，也没有足够的乐队演奏员。

结果，他于 1959 年应中国政府的邀请，离开了印度尼西亚去中国。在他三十岁时，他被聘请为北京中央广播电台交响乐队(70 人左右)的音乐指导和指挥，并任北京中央音乐学院的教授。同时，他还负责训练当时中国的五个乐队。这些乐队的各声部首席都在北京跟他学习。

他在北京的这段时间内，乐队的水平迅速提高，很快就能演

奏非常复杂的作品。除了古典的音乐作品以外，林克昌还指挥了许多中国现代作曲家的作品。他现在是在国外演奏中国作品的唯一的权威人士。

到了 1964 年，“文化革命”在中国实际上已经开始，西欧的音乐已经不再演奏。那时林克昌已经是音乐学院的专职教授，他作为乐队指挥的职务已经停止了。就是在音乐学院的工作也很快地受到了限制。1965 年，他感到留在中国已经没有什么意义了，申请离开中国。

和其他教师的情况不一样，在整个“文化革命”中，他受到的待遇还是好的。作为一个在国际上已经很有名望的华侨，他得到了特别的优待。而且我们知道，中国的周恩来总理和外交部长陈毅元帅都很赞赏林克昌以及和他一起演奏四重奏的三个弟弟。知道他想离开这个国家时，陈毅元帅亲自说服他留下来。音乐学院的师生们恳请周总理从中调停，请他留在北京。但是 1968 年林和他的家人终于离开北京去澳门。随后，他的兄弟们也逐渐离去。

到澳门后两个月，林克昌和他的一家到了香港，对那里的音乐界做出有价值的贡献。现在他是香港好乐乐队的指挥和指导，并经常举行独奏会。他的妻子是印度尼西亚华侨中第一个在英国伦敦皇家音乐学校和皇家舞蹈学校学习的人，经常给他伴奏，并在香港教钢琴和芭蕾舞。

现在林克昌忙于开音乐会和指挥乐队，教学的时间很有限。目前他有 15 个学生，但他并不是受人们欢迎的教师，因为他非常严格。他不仅要他的学生学习开萨、克莱采尔、费奥里罗、顿特，而且还要求同时学习舍夫契克的练习曲。他只是感到第四册中第 19 课的左手拨弦练习，没有在所有的弦上练习是可惜的，所以他补充了在每根弦上的左手拨弦练习。

林非常关心学生的技巧练习，而且他认为小提琴演奏也可以从中国的二胡中学到许多有用的东西。当他认为学生声音很软弱的时候，他就叫他的学生练习全弓，以保持饱满的声音。这样练习十分钟后，使手臂感到稳重、声音有力，但是运弓的速度也缓慢了。这时林就立即叫他练习快速运弓的动作，以便使他去掉可能产生的运弓迟钝感觉。

他教他的学生两种基本手指练习。第一种他叫做伸张练习，要求学生在G弦第一把位上按下1指，然后尽量伸张其他手指，希望至少达到一个八度。然后，在这个伸张位置上用一个手指演奏有力的颤音，在手指落到弦上及从弦上抬起来时都不能听到"声音"。手指的起落动作要很从容进入颤音，其它两个手指是完全放松的。这种伸张练习每天要练十几分钟，而且是每个手指都要练。手指伸张的练习对林克昌来讲是非常必要的，因为他的手指非常短。当奥依斯特拉赫在布鲁塞尔国际小提琴比赛中听了他的演奏之后，看着他的手说："你是个伟大的天才。你没能获奖是由于其它原因，我不能讲。但是全世界都会知道你。"然后他又察看了林克昌的手，亲切地抚摸着它说："在我的一生中，还从来没有看到过哪一位提琴家有这么小的手和这么短的4指。"

林克昌用他的伸张练习来训练他的手指，并把他的4指练得非常有力。（他在演奏时，除绝对必要的地方外，一般不用4指，在长的旋律音上当然从来不用4指。）他自己仍然在练习，同时也叫他的学生做增强手指力量的练习。如用1指在G弦上的第一把位按音，把其它手指尽量抬高，并用力地敲到指板上去，再抬起来，看上去就象在做吃力的颤音动作。林克昌急忙指出，这个练习只适用于成人，小孩子如果练习它的话可能会损害他们的骨头。

林克昌另外一个教学“秘密”是他热爱他的学生，这并不是说他喜欢所有的学生，……只是不喜欢的学生他不收。一旦他收了一个学生后，他就对这个学生特别关心。他每个月叫学生在他的琴房练习3—4个小时，指导学生如何进行练习。林的每个学生都有他们的特殊问题，而林克昌就把注意力放在这些特殊问题上。

揉音是林克昌特别注意的一个问题。学生从他的指挥和独奏演出的经验中获益不少。他指出：在音乐会的大厅中，使用非常快速的揉音是没有用处的，因为这样发出来的声音是软弱的。所以他根据音乐的需要，训练他的学生控制从慢速到中速的揉音。

林克昌和大多数诚实的小提琴独奏家一样，承认他演奏连顿弓有问题。他的连顿弓是“紧张式”的，但控制得十分巧妙，可用以轻松地对付某些连顿弓的乐句。这种连顿弓他是每天练10分钟，坚持了十年才练出来的。他并不指望每个学生都练出这样的弓法。

林克昌作为教师的一个特点是他懂得生理学。他看着学生练琴，当他发现学生呼吸不正常时，他就知道这个学生大概要拉某些对他来说是困难的东西了。这时他就叫学生停下来，叫他做深呼吸，学生在演奏时也做深呼吸，而不是在演奏困难片断时屏住呼吸。这种办法是很有用的。许多独奏艺术家都是这样做的，但是从来没有人教过。

林克昌现在虽然每天只练习两个小时，但是他的信条却很明确：一个好的提琴家所靠的是百分之九十九的汗水和百分之一的才能。

林克昌的曲目有：

标准的协奏曲：巴赫（第1、2）；巴尔托克（第2）；贝多芬；勃拉姆斯；布鲁赫（g小调）；德沃夏克；格拉祖诺夫；哈恰图良；

拉罗（西班牙交响曲）；门德尔松；莫扎特（第3、4、5）；帕格尼尼（第1）；普罗科菲也夫（第2）；圣桑（第3）；西贝柳斯；柴可夫斯基；维尼亚夫斯基（d小调）。

标准的奏鸣曲和小品：

巴赫的六首奏鸣曲和组曲；贝多芬、亨德尔、舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、格里格、德彪西、福莱、弗朗克、普罗科菲耶夫、斯特劳斯等的奏鸣曲；海菲兹和克莱斯勒改编的小提琴曲；帕格尼尼的随想曲；拉威尔的《茨岗》；圣桑的《哈瓦纳斯舞曲》、《引子与回旋随想曲》；萨拉萨蒂的小曲；伊萨依的无伴奏奏鸣曲；维尼亚夫斯基的小曲。

中国曲目：

马思聪的F大调小提琴协奏曲；何占豪、陈钢的《梁祝》小提琴协奏曲；各种小提琴和钢琴的小品等。

大卫·奥依斯特拉赫

(David Oistrakh)

简介：大卫·奥依斯特拉赫是苏联小提琴家，1908年生于敖德萨，1974 年死于欧洲旅行演出途中。五岁开始学小提琴，十二岁首次公开演奏。他在格拉祖诺夫 (Glazunov) 的赞助下，很快就在苏联获得极高的声誉；1935 年在波兰演出，两年以后又赴比利时演出。由于战争以及由此而造成的紧张局势，西方世界一直到 1954 年才有机会再次听到他的演奏，并轰动了伦敦。以后多次去伦敦以及1955 年起去美国访问演出，更证实了奥依斯特拉赫是世界上最伟大的小提琴家之一。

他在莫斯科柴可夫斯基音乐学院教授小提琴。他的儿子伊戈(Igor)是苏联青年一代小提琴家中的佼佼者。

肖斯塔科维奇作的两首小提琴协奏曲就是献给奥依斯特拉赫的。

大卫·奥依斯特拉赫这个名字在世界各地都引起了人们的惊叹。人人都会承认这位苏联大师是他那个时代最天才的演奏家，他的事业是现代人们所无与伦比的。有人把他归入历史上最辉煌的克莱斯勒、萨拉萨蒂、帕格尼尼、维俄当、利宾斯基 (Lipinski)一类的演奏家，即把他和古往今来的小提琴大师并列。

在我们写这篇文章时，这位著名的演奏家已经去世。但是，他自1930年开始的事业，在世界人们的头脑中留下了不可磨灭的印象。由于现代电器化的发展和慢转唱片的出现，使得奥依斯特拉赫完美无缺的、富于表情的、壮丽惊人的演奏艺术飞向各个国家，并激励青年向他看齐。

奥依斯特拉赫到美国的多次访问，不仅显示了他那极为优美的小提琴演奏风格，还和他的儿子伊戈多次合作演奏中提琴，并且进入一个新的领域——指挥。他在这些领域中都取得了令人难忘的成功。

有时“后台”的音乐几乎可以象前台那样有趣，特别是和奥依斯特拉赫在一起。几年前在新泽西州的纽瓦克就有过这么一回事，当时纽瓦克正是繁荣的文化中心，情况有一点复杂。费城交响乐队晚上要在交响大厅开音乐会，下午正在那里排练。奥依斯特拉赫下周要和费城乐队合作演出，他的日程表上没有安排他在那里练习的时间，可他还是和尤金·奥曼迪指挥的那个了不起的乐队排练了一个下午。

我们就在那里访问了他，在排练开始前我们在后台和他一起度过了一些时间。他是一个脾气温和的人，中等身材，看上去矮敦敦、很结实。我们很随便地和他谈论了许多问题，包括小提琴的选用等。他说他那天用的是一把原来属于约阿希姆（Joachim)的1736或1737年由瓜乃利制的小提琴。

我们发现奥依斯特拉赫有一个特点：在我们和他谈话的过程中，他一次也没有停止过拉琴。他的手指和弓不停地在弦上跑来跑去，主要是音阶的乐句，也有些双音的乐句，这是一种从来没有见过的、令人兴奋的做准备练习的方法。

几分钟后他走上舞台，严肃地接受乐队队员的掌声，和奥曼迪握手，然后就进行排练。演奏的是普罗科菲也夫的D大调协奏

曲，当然，这是一首乐队早已熟悉的作品，但是奥依斯特拉赫对某些部分应当如何演奏还是有他自己的想法。他夹杂地使用德语、意第绪语、俄语、法语对某些乐队演奏员的演奏提出了建议。有一个地方，他热切地要求第一长号用独奏小提琴一样的音色和起伏演奏。奥曼迪记下了奥依斯特拉赫的每一种音乐处理。整个排练是乐队和独奏家、是一位著名的指挥和一部作品的世界演奏权威的发人深思的合作。这也显示了奥依斯特拉赫对普罗科菲也夫这部杰作中那些最不明显的细节也有深刻的理解。

以后，大卫·奥依斯特拉赫又一次来到纽瓦克，这次他是在三千五百多位听众面前，在"交响大厅"举行全套正式的独奏音乐会。当我们到后台去和他交谈时，有位俄国人陪着我们，他是当地的一位中提琴家，是莫斯科音乐学院的毕业生。使我们感到高兴的是，奥依斯特拉赫的英语有了很大的进步。在记者的摄影机找上他以前，他给我们谈了许多有关他的小提琴、他在美国演出和其它一些有趣的事情。

那天晚上最了不起的是他绝妙地演奏了塔梯尼的《魔鬼的颤音》奏鸣曲。一切都是辉煌的，靠近开始处的一小段优美的双音，闪闪发光的快板乐段，但是最惊人的还是那段技巧艰深的"魔鬼颤音"，整个大厅都因他发出的宏大的声音而肃然起敬。每个音符都强而有力，奥依斯特拉赫那把古老的瓜乃利小提琴的神奇的声音，似乎闪烁着巨大的金色火焰！

这是一位处在技术顶峰的大师在展示他的力量、感情和自信，这一切给人留下了激动人心的、难以忘怀的印象。

那天晚上，阿普尔鲍姆和奥依斯特拉赫的谈话进行如下：

"奥依斯特拉赫先生，在贵国花在弦乐上的时间很多吗？"

"很多。弦乐对我们十分重要，在每一个小城市你都会找到有许多年轻人学习弦乐器。"

“就说那些有才能的孩子吧，他们的普通学校功课是否少学一些哪？”

“没有减少，这是很不幸的。我们对待有才能的孩子没有给以特殊的对待，我希望这种状况会有所改进。有才能的孩子也要做一大批家庭作业，就象在美国的情况一样，这的确是个问题，因为这样他们就没有足够的练琴时间。”

“芭蕾舞的情况怎样？”

“他们就不同了。当我们发现一个有芭蕾舞才能的孩子，就把这个孩子从普通学校中抽调出来，给以特殊的训练。我真希望也能这样对待有音乐才能的孩子。我要说，我们正在培养一些非常了不起的小提琴家，在我国，对小提琴一直是很有兴趣的。”

“我很想请你谈谈你的琴。”

“好的，琴就在这里，它有宏大的声音。”

“我知道你用一个小的肩垫，Pochland C 型，你不感到这个东西有损你的声音吗？”

“我喜欢用肩垫。这种肩垫所吸掉的声音是很少的，假如它真的吸掉了一些声音的话，我的琴还损失得起。”

“有许多人感到如果人和琴之间放了一个肩垫的话，就会使你和乐器的关系不密切了。”

“我并没有这种感觉，我感到和我的小提琴很密切。不用肩垫的话，也不见得会在生理上和精神上更密切些。”

“用肩垫，在换把时感到更舒适一些，是吗？”

“是的，因为它可以使我的左肩膀放松。”

“有人相反觉得这样容易使肩膀紧张。”

“我并没有这种感觉。这个小小的装置对我很有好处，它可以使头的压力少用一点，也可以使我的左肩不用抬得很高，用这

个东西我感到很舒适，特别是这种样子的，因为它可以调整。过一、二天离开美国时，我还要买一打带回国去。”

“在我们具体谈论勃拉姆斯奏鸣曲之前，你对学生是否有什么总的建议要谈谈？”

“最好的建议是要细心地慢练，还要时时刻刻和小提琴生活在一起。只在上午或下午练习很长一段时间，我认为不是最好的练习方法，应当把练习时间分配在整个一天之中。

“我的意思是说，早上开始先练琴，然后下午、晚上、睡觉前也练琴，这样把练琴时间分散在全天，但每次不应时间太长，这是非常重要的。

“上午练四个小时，下午或是晚上完全不练习，这不是最好的练习方法。学生应当明白，短时间的练琴，能做到聚精会神，这要可贵得多。”

我们这天晚上的目的，是想详细了解奥依斯特拉赫对勃拉姆斯𝅗𝅥小调奏鸣曲的处理方法。我们至少两次听过他演奏这首作品，而伟大艺术家就是这样，每次演奏都不一样，一次他严格按乐谱所标记的 sotto voce espressivo（低声地、富于表情地）、以𝅗𝅥 = 88 的速度开始，完全符合勃拉姆斯的意图和标记演奏。

但是我们注意到，在第 40 小节他演奏得慢了一点，这是非常有意义的，因为这样演奏使这个乐句更富诗意。

在第 46 小节，他作了一个很小的渐慢，导致第 47 小节的 G，演奏得恰到好处，钢琴在那里开始的优美乐句也配合得很好。毫无疑问，他们是在一起细心练习过这个乐句的。

现在讲第 61 小节，在接过钢琴刚演奏完的乐句之后，他又作了一个很小的渐慢。奥依斯特拉赫先生演奏标有 espressivo 的乐句时，略为加快速度。在这同时，非常有趣的是他处理第 64 和 66 小节第一拍后一音上所标记的 sforzando（突强）的方

法，我这里是指八分音符，弓子拉这两个音符时都略快一点，揉音略为强烈些。

我在这里谈的是他的速度，不是其它方面，因为速度的细微变化是他演奏的一大特点。

在第 72 和 73 小节，又是一个很小的渐慢。这是一种帮助听众理解音乐结构的演奏方法，让听众知道一个新的主题正待进入。这样他就把作品的轮廓非常明显地告诉给听众了。在第 74 小节，速度稍稍快一点，在第 82 和 83 小节又微乎其微地慢了下来。

在第 84 小节有一个新的主题。听奥依斯特拉赫先生从一根弦换到另一根弦时是那样的流畅平稳真是最大的享受，演奏优美极了！

在第 85 和 87 小节，他处理八分音符的方法引起了我们更大的兴趣。这里每隔一个八分音符，也就是在第 1、3、5、7 个八分音符上，都加了一个“—”的记号。奥依斯特拉赫先生突出第 1 和第 7 个八分音符的方法是饶有兴味的。

从第 92 小节起，加快了速度。在第 97 和 99 小节，奥依斯特拉赫先生又是把第一、四拍上的第一个音突出。在不忽视旋律线的情况下，他把这几拍拉得突出一点。

他细腻地强调某些音符的另一个有趣的例子是，他在第 104 和 106 小节处理第三、四拍的方法。在第 104 小节中，他强调高音 A 和 G 音，这样旋律线条就更加分明了。

在第 106 小节也同样做法，这里的♮B 和 A 稍稍突出一点；在第 107 小节也是这样，强调高音 C 和♮B。

同样有趣的是，从第 108 到第 111 小节，他把速度稍稍放慢。这样就使他能从第 113 小节开始形成渐强，同时，也为在第 116小节的突轻之前微微加快速度做好准备。实际上，在 ♯B和E

音之间，也就是$^{\#}$B 和 dolce 开始处之间，他略为喘了一口气。

有趣的是，在第 112 到 115 这四个小节中的八分音符都按严格的时值演奏。

在第 116 小节，奥依斯特拉赫好象完全换了一个人。那段 dolce 优美动听。在下面用八分音符所写的乐句，演奏得十分均匀，听不出换弦的声音。

奥依斯特拉赫先生在这些八分音符上的揉音是很精彩的，在某些音符上，他使用强一点的揉音，从而强调了这些音。

第 138 小节，他把速度加快一点，以便和第 130 小节原来的主题形成对比。

第 151 和 152 小节，速度又慢起来。在第 153 小节第二拍上，他突然变得非常戏剧性。

在第 154 小节，他用上弓演奏$^{\#}$C，并使用了一种所谓抽弓(fouetté)的弓法。

现在讲讲这个乐章的结束，看看他是怎样处理最后这个音符的。他把最后一个音延长很久，好象在施展魔法，使听众都入了迷。

然后他非常慢地把弓子拿掉，使听众仍然沉醉在美好的幻想之中。

下面我们就来简短地介绍一下奥依斯特拉赫所演奏的 Un poco presto e con sentimento 这个乐章的特点：他是按照卡尔·弗莱什编订的彼得(Peters)版本用分弓演奏开始处的每个四分音符，每个音都略微使用一点揉音。由奥尔编订的卡尔·菲希尔(Carl Fischer)版本则是用一弓演奏的。

在第 7、8 小节处，他使用一弓演奏三个音，并使用波弓把每个音都发得很清楚。他把第 14 小节和第 15 小节的前一拍的休止符按时值停留得很准确，这样第 14 小节后一拍的那个音就在

其间很明显地突出了。

在第 17 小节，他用上弓演奏第一个音，第二个音用下弓（和第 18 小节的音连在一起），在 #C 音上换弓，并把它和后面两个音用同一弓演奏。

他在第 21、22 小节也以同样的方式演奏。第 29 小节开始就照作曲家所标记的那样演奏得很干净利落、很有表情，以后的跳音都使用一种“擦刷式跳弓”(brush-like spiccato) 演奏。在两个八分音符之中把弓稍稍抬起来。

到了第 38 小节，这种弓法则要求得更加强烈；在第 39、41 和以后几个小节也是这样。

在第 45 小节，他用下弓演奏第二拍的E音，然后在第 46 小节换弓演奏 #C 音。在第 49 和 50 小节也这样演奏。

在第 64 小节，他把三音的和弦用下弓演奏得非常清脆，并从第 65 小节开始到以后几小节都用下弓。

这在技术上是不太容易的，特别是这些和弦都是要同时发出的。

从第 93 小节开始到第 97 小节，他演奏得宽广一些（Allargando)，第 99 小节在一些版本上都标为 P。在奥尔版本中这个地方标记为 tranquillo（平静地）。完全出人预料的，奥依斯特拉赫先生在G弦上演奏第 99、100 和 101 小节，在第 101 小节的最后一个音上换到D弦上去，从这以后，就渐慢到第 111 小节的转调；而在这里勃拉姆斯本人标记为 meno presto(稍快)。

奥依斯特拉赫先生在这里的每个八分音符上加用了优美的揉音，同时又不破坏连奏。我想他是把手指稍稍放平，使这里的揉音更容易拉一些。

在第 119 小节的拨弦乐句中，每个拨弦音都是清晰爽朗，而且与休止符在时值上分明地间隔。

从第147小节开始，他放慢了速度。不是逐渐放慢到哪一音上，而是整个拉得慢些。在第152小节开始又再加上一个渐慢。

在这个乐章结束前的九小节，他用一弓演奏有连线的两个$^{\#}$G音,在B音上改用上弓演奏。这个上弓把结束前第8小节的高音D也包括在内,在第二个音,也即B上换成下弓。他用同一弓演奏这个小节中其余的十六分音符。

这个乐章的最后两个小节,每小节是一个八分音符,都用下弓，在中弓以上的弓位演奏。在中弓以上的弓位用下弓演奏这样的音符是需要有巨大的控制运弓的能力的。

在Presto Agitato(激动的快板),奥依斯特拉赫先生是用弓根处的有力的跳弓开始的,速度很快。

在第5小节，他把最后的一个八分音符和第6小节连在一起，有力地强调了F这个音。在第9小节,最后的八分音符连到第10小节的$^{\#}$F音上去。他把第12小节的前三个八分音符分开,造成非常戏剧性的效果。

在第13小节,他又继续使用了有力的跳弓。在第20小节，他把最后一个八分音符和第21小节连在一起，第24小节也是这样。

在第34小节,速度明显地减慢,接下来四个小节逐渐减弱。

在第55小节,他略微放慢速度,但是从第61小节，他逐渐加快，到第69小节又慢了下来，但到第73小节并不是按时值停顿。而在第77小节仍用慢速。

在第81和82小节，他特别注出，用了一个非常有效果的渐慢而宽广来演奏。在第87小节又再一次加快速度，一直到第96小节。

在第103小节，他又注出了宽广的标记，并导致庄严的第

104 小节。他在第 104 小节中换弓，使用上弓演奏第一个音；接下来的两个八分音符用一弓，C 和♮B 也是用一弓演奏。

在第 105 小节，他用上下弓演奏前两个音，非常有力地强调♮B 这个音，它和 A 音是用一弓演奏的。

从第 108 小节起，他建立起一个有力的渐强。在第 108 到 111 小节，他强调每小节中的第二拍的第一个音。

他在第 114 小节作了一个明显的渐强，导致与乐章开始处相同的主题。他同样使用有力的跳弓，但是在处理上有一点不同，第 117 小节的第二个四分音符稍晚一点进来。钢琴当然跟着他，但在第 118 小节又回到原速。

在第 125 小节，他在这个小节中作了一个渐慢，使下个小节出现的主题富于戏剧化。

他在第 134 小节的地方完全改变了个性，速度慢了不少。十分有趣的是，他用上弓开始演奏第 134 小节，把最后一个八分音符和下一小节的 ♭E 音连在一起。

在第 137 小节，使用更强烈的揉音，把每个音拉得稍长一点，并有说服力地突出 C 这个音。从第 144 小节开始，他用靠弓尖的地方演奏十个小节。从第 162 小节开始，他有力地强调每小节的第一拍。在第 174 小节，他放慢最后三个八分音符，强调下一小节的第一个 C 音。

从第 181 小节开始到 187 小节，他演奏得很热情。第 188 小节从上弓开始，这样在第 189、190 和 191 小节中的最后两个音符上就可以顺利地使用有力的跳弓了。

在第 197 小节，他又把最后一个八分音符和下一小节的第一个四分音符连在一起，第 201 小节也是这样。从第 203 小节开始，逐渐地加快速度，在第 213 小节起拉得宽广一点。从第 217 小节开始，钢琴采用了比较慢的速度。

从第 240 到 247 小节，奥依斯特拉赫把谱子上所印的连线改变了，他用一弓演奏一个小节。

他用上弓开始演奏第 248 小节，在第 249 小节换为下弓。在第 257 和 259 小节他强调每小节的最后一个八分音符，这些八分音符当然是连到下一个小节中去的。从第 264 小节起，他又拉得快一些。但从第 268 小节开始，有明显的加快，一直到第 275 小节。

在第 287 小节，他又开始了一个渐快和渐强。他有力地强调了第 288、289 和 290 这三小节中的三个 ♭B 音。

在第 296 小节，他让这个小节的第二个音进来得晚一点。在第 297 小节，他再次把最后一个八分音符和下面一个小节连起来。

从第 317 小节起有明显的放慢。他有力地强调了第 317 和 318 小节的最后两个音。在第 324 小节有一个小小的渐慢。从第 327 小节开始，情绪完全改变，变得很慢、很持续地。

最后七个小节是按原速演奏，拉得非常有戏剧性。其中最后三个小节拉得很宽广。

他把最后一个音的力度 ff 一直保持到弓尖。

奥依斯特拉赫有着巨大的力度变化范围，从 ppp 到 fff。他那音乐的调色板的确是非常丰富的，从温柔到有力和热情；在他所演奏的音乐中，可以深刻地感受到最细腻的直到最戏剧性的各种情绪。

奥依斯特拉赫的一生都献给了小提琴。他的父亲是一位贫穷的犹太记账员，是个热情的业余小提琴爱好者，他的母亲也热爱音乐。很自然地，他五岁就开始学习小提琴，先用一把很小的琴，随着年龄的增长而换大琴。传说后来苏联各地都有人骄傲

地出示这位伟大艺术家小时候用过的小琴给他看。

十二岁时他第一次独奏演出，普罗科菲也夫在场；1934年他二十六岁时移居莫斯科，在音乐学院任讲师。使人有点不解的是，第二年他在华沙举行的维尼亚夫斯基小提琴比赛中，次于吉尼梯·内佛尤(Ginette Neveu)获得第二名。在比赛的那天早晨，人们问他愿意拉两首难度很高的维尼亚夫斯基协奏曲中的哪一首，他说还没有决定。但是几个月之后，他在布鲁塞尔举行的伊萨依小提琴国际比赛中获胜后，他就此牢牢地确立了作为世界第一流小提琴家的地位。

但是一直到战后，欧洲和美国才开始知道奥依斯特拉赫。1954年他正式访问了英国，在伦敦的演奏取得了非凡的成功，从而使他在1955年访问纽约。在开始售票前二小时已有七千人在卡内基音乐厅前排队购票，音乐会轰动一时，是胜利地赴美演出的开始。此后二十年他赢得了大量的崇拜者，人们把他推上有史以来最伟大的小提琴家的艺术才华的顶峰。

奥依斯特拉赫一直想做个指挥，这一点知道的人较少。他在写给朋友的信中说："从儿童时代起，我就梦想着指挥。"由于演奏和教学任务繁重，他的这个梦想从来没有充分实现。但是他愉快地谈到1962年在伦敦和耶胡迪·梅纽因的合作演出，那次两人拉了巴赫二重协奏曲（这首协奏曲奥依斯特拉赫开玩笑地称它为**两位指挥和乐队写的协奏曲**）；后来演奏贝多芬和勃拉姆斯的协奏曲，先由梅纽因指挥乐队，他担任独奏，然后两人对换。以后他又作为指挥和独奏家开了许多场音乐会。但他的伟大天才在这方面的发展在荷兰阿姆斯特丹的一次指挥演出时不得不中断了。

1974年10月他去世的消息深深地震撼了整个音乐界。艾萨克·斯特恩说："我感到不仅是失去了一位伟大的同行，而是

失去了亲兄弟。"但是人们惋惜的不仅是失去了他那出神入化的技巧，奥依斯特拉赫的名字就是"尽善尽美"的代词。一篇篇的悼词，都讲到他的谦虚和他身上所表现的和蔼可亲。斯特恩说："他从来没有听到过他说别人一句坏话。"梅纽因悲恸地说："我们失去了一位充满了爱和宏大的气度，一心给世人带来幸福的卓越人物。"《纽约时报》写道："他的演奏有一种内在的亲切感，反映了他的为人。"这些话的确是令人难忘的。

哈罗德·勋伯格(Harold Schonberg)是这样赞扬奥依斯特拉赫演奏贝多芬和勃拉姆斯的作品的：

"没有谁把这些作品演奏得更抒情、更富于人情味了。奥依斯特拉赫先生的弓似乎是用不完的，他所表现出来的巨大起伏，是无与伦比的。他是在才华正茂的时候去世的，幸好，他给我们留下了大量的独奏和室内乐演奏的唱片，后世一定会和我们这一代人一样欣赏和赞美他的艺术。"

有必要提一下他的唱片：教学使得奥依斯特拉赫每年有一半的时间留在莫斯科，和那些不断地在世界各地从事演出的世界第一流的小提琴家相比，亲耳听到他演奏的人是比较少。但是他录制过大量的唱片，他的名声因此而永不消衰；听这些唱片，我们就可以感受到他那举世闻名的艺术。关于这一点，著名的《斯特拉地》杂志上这样讲道：

"……奥依斯特拉赫在所有的艺术家中给人最大的满足。他那非凡的音乐修养、令人钦佩的风格、巨大的技巧，使他自成一格。他的演奏几乎达到了历史上最伟大的演奏家也很少有人能达到的理想境界。他属于稀有的几个音准纯净得超凡入圣的小提琴家行列，他的每一个音总是按在正中心。"

~~~ = 揉弦

SONATE Nº 3

铅笔记号系译者根据奥依斯特拉赫乐谱填写。

VIOLINE

Johannes Brahms Op.108

Allegro (♩. = 84)

p sotto voce ma espressivo

pp

f

mf 揉弦

Klavier

p

espress.

sf

f sf

f

p 揉弦

dolce

p dim.

molto p e mezza voce sempre

cresc.

10509
~~~

pp

cresc.

p dolce

sotto voce espress.

dim.

(♩= 88) f faster

(♩= 92)

(♩= 96)

(♩= 92) f

(♩= 84) p

Klavier

cresc.

dim.

(♩ = 72) sotto voce

sempre pp

dolce

rit.

slower

(♩ = 63) sostenuto

dim.

p dim.

Much slower

♩= 60

VIOLINE

Adagio (♪ = 50)

espress.

dim.

f

p

rubato

dolce

poco f

dim.

f

p

f

dim.

(trang.)

(♪ = 46)

p

VIOLINE

Un poco presto e con sentimento (♩ = 126)

espress.

(♩ = 138)

accel.

segue

(♩ = 132)

segue

(♩ = 120)

un poco rit.

(♩ = 104)
meno presto

dim.

rit. Klavier 23 in tempo pizz

arco

24 slower 25 (♩= 116) tranquillo dolce

heavy spiccato

Presto agitato (♩. = 132-138)

f passionato sf

26

cresc.

mf slower tip dim. mp p

Edition Peters 10500

Klavier

p espress.

cresc.

più p slower

dim.

accel.

appassionato

faster

cresc.

Edition Peters 10500

Klavier

p espress. cre - scen - do f più p dim. p

cresc. f

p cresc. f

f marc. (♩. = 126)

sf

(♩. = 144)

agitato

(♩. = 126)

sostenuto

dim. p

(♩. = 138) in tempo

f

Edition Peters 10500 Lizenz Nr. 415-330/410/56 Stich: C. G. Röder, Leipzig Druck: VEB Messe- und Musikaliendruck, Leipzig, III/18/157

伊戈·奥依斯特拉赫

(Igor Oistrakh)

简介：伊戈·奥依斯特拉赫 1931 年生于苏联的敖德萨。六岁开始跟瓦·伊·梅仁布卢姆(V. I. Merenbloom)学习小提琴。后来他断断续续地跟他的父亲，著名演奏家大卫·奥依斯特拉赫学琴。十二岁时跟彼得·斯托里亚斯基(Peter Stolyarsky)学琴。斯托里亚斯基也曾经是大卫·奥依斯特拉赫及内森·米尔斯坦的老师。1949 年伊戈进莫斯科音乐学院学习，并于该年在基辅第一次开独奏会。1949 年他还在布达佩斯举行的世界青年联欢节小提琴比赛中获奖。1952 年他在波兹南举行的维尼亚夫斯基国际比赛中获得第一名。1953 年他首次到西欧旅行演出。他多次访美演出，第一次是在 1962 年。

伊戈·奥依斯特拉赫目前是一位具有国际声望的独奏家，受到世界各地的尊重与赞赏。他还继承了由他父亲在莫斯科音乐学院所开创的教学传统。他录制了大量的唱片。他还和他的父亲一起演出和录制二重奏，并在他父亲的指挥下演出。

象奥依斯特拉赫这样的家庭，在现代小提琴艺术史上是不可多得的：父亲和儿子都是世界出类拔萃的小提琴家。这是第一个，也是唯一的例子。回顾历史，我们可以举出乔凡尼·巴蒂

斯塔·维他利（Giovanni Battista Vitali）和他的儿子托玛西·安东尼奥·维他利（Tommasi Antonio Vitali）；或者是列奥波德·莫扎特（Leopold Mozart）和他的儿子沃尔夫冈·阿马迪厄斯·莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）。但是老维他利就是在当时人数有限的小提琴圈子里也很难称得上是一位著名的演奏家；而天才的作曲家莫扎特虽然据说曾经是一位还不错的小提琴家，但是肯定没有想和当时著名的独奏家相媲美而从事小提琴演奏生涯。

当然，有许多小提琴家开始学琴时都是由他们的父母教的，不少做父母的确实给了他们的天才后代以很大的影响（有时是有害的）或压力。例如海菲兹、弗朗西斯卡蒂、朱克曼（Zukerman）等人。但是象奥依斯特拉赫父子两代同时都满载盛誉，却是举世无双的。

在1975年伊戈·奥依斯特拉赫访美演出时，我们在他下榻纽约的旅馆中对他进行了访问。那时他44岁，从艺术上、为人上都已经很成熟了。我们发现他是位十分和蔼可亲的人，他讲英语时虽然带有强烈的俄国口音，但是能表达自己，语法也不错。他的面孔和体形都很象他的父亲，而且已经显示出发胖的趋势。

许多音乐家庭中，父子间的关系总是有着某些不和、不满，甚至是怨恨；而他谈起他的父亲时却很为崇敬。毫无疑问，奥依斯特拉赫父子关系之融洽是少见的。我们开始向他提问：

伊戈回答，"我六岁开始学习小提琴，在这之前我学习了钢琴。我的钢琴学得还不错，但是我内心中非常喜欢小提琴。后来我才认识到我之所以喜欢小提琴是同我父亲的感人形象分不开的。但是，我开始学小提琴时学得不太好，我太懒了，不肯练琴，所以我父母又决定叫我再去学钢琴，在当时我觉得我喜欢钢

琴胜于小提琴。钢琴容易得多，只要走过去坐下便是。”

“你的父亲是你的第一位小提琴老师吗？”

“不是的。开头的两年是瓦莱里亚·伊凡诺夫·梅仁布卢姆教我的。那以后，我父亲教了我一段时间，后来又叫我回去学钢琴，认为我钢琴可以学得好些。但是当我在小提琴上显示出才能时，我终于说服他们让我继续认真地学小提琴。

“当我十二岁的时候，家里把我送到彼得·斯托里亚斯基那里去学琴，斯托里亚斯基也是我父亲的老师，我跟他学了十年，他使我对小提琴产生了巨大的热情和喜爱。每当我在他那儿上完一次课回去，我就产生了每天要练上几个小时琴的愿望，当然，每当我父亲从外地旅行演出归来，他也给了我很大的帮助和鼓励。”

“你也从西方小提琴家的演奏中得到启发吗？”

“得到过。乔治·埃内斯库给我的影响很大，还有耶胡迪·梅纽因，1945 年时他到过我们国家。”

“请你给我们讲讲你年轻时代的学习情况。”

“好的。在我十四岁的那年发生了一件有趣的事情。那时，杜宾斯基(Dubinsky)写了一首由九把小提琴演奏的赋格曲，第二小提琴手生病了，决定要我代替他，我只有一天半的时间就要背出它来。我就拚命地干，令人吃惊地完成了这个任务。

“我认为，就真正地掌握小提琴技巧来讲，十四到十八岁这段时间恐怕是最重要的时期。这几年里应当已经或是即将掌握小提琴各方面的技巧。我个人在这关键的几年中进步非常之快。事实上，在十八岁时我已经在布达佩斯的比赛中获胜。”

“你的练琴情况如何？”

“在这方面我是非常幸运的。我有教授和助教来辅导我练习。当我父亲在家的时候，他会从别的房间内，甚至一边刮脸、

一边大声地指出我练习中存在的问题。”

“你能告诉我们，你学些什么东西吗？”

“可以，我学的教材就是一般的技巧练习。但是我总想学一些不是唾手可得的东西。我也认为已经有了良好技术基础的学生应当学一些比较困难的作品，我不赞成一个学生久久停留在他们的技巧能力范围内。当然，我不是指演出，一个演奏者决不能演出那些不论从技巧上、或是从音乐上都超过他的能力的作品。”

“你在十四到十八岁这个阶段到底学过哪些作品？”

“我上面说过，有些东西稍稍超过了我当时的能力。我学习了恩斯特的练习曲，和维尼亚夫斯基及索莱特(Sauret)的练习曲，特别练习了卡尔·弗莱什的全套音阶。是的，”他带着怀念过去的心情低声地说，“我非常、非常用功。幸运得很，我整天泡在杰出音乐家的圈子里，有机会学习和吸取他们的聪敏才智和丰富经验。每当我听到一位伟大的小提琴家演奏之后，我就立即回家进行比以前更加刻苦的练习。

“帕格尼尼的随想曲、维俄当第一协奏曲和格拉祖诺夫的协奏曲当时对我来讲是稍难了一点，但我记得从中得益极大。我很喜爱这些曲子，每一句都花许多时间去苦练。当然，我父亲每次旅行演出回来都非常细致地检查我的功课，他是一位非常严格的人，特别坚持要我拉出优美的声音来。”

“你是否记得起这个时期中有关你父亲的故事吗？”

“让我想想，”伊戈沉思了一下。“有的，我想起来了。每次我的父亲从外地旅行演出回来总是给我带一点小礼品，这次我请他不要给我礼品，请他听我演奏利宾斯基(Lipinski)的军队协奏曲。

“‘不可能的，’父亲说。‘你还不能演奏那首协奏曲，你为什

么要做那样的事呢？不成，你还是应当收下你的礼物。'

“我哭了，恳求他。最后他终于同意听我拉这首协奏曲了。我记得那次我是把我的整个心灵都倾注在演奏中了。我想不出还有哪次演奏小提琴比这次对我更为重大的时刻了。我知道父亲坐在那里听我拉琴，我全神贯注地演奏，这样的感情经验终身难忘。

“听完之后我的父亲很高兴，这是我一生所得到的最大的礼品。后来我第一次录音，和我父亲一起演奏了巴赫的二重协奏曲。我记得自己是多么激动。他能非常轻而易举地演奏出巨大的声音，不用说，他使我相形见拙。但是无论如何，这是一张录得很好的唱片，我为之骄傲。我认为这是我一生音乐上的转折点。

“1949年我十八岁的时候，我从音乐学校毕业了，自那以后我就能比较正规地跟父亲学琴。我在维尼亚夫斯基比赛中获奖时，演奏了巴赫a小调无伴奏组曲、维尼亚夫斯基第二协奏曲和席曼诺夫斯基(Szymanovski)的《阿莱吐萨的喷泉》，另外还有一些作品。”

“你还记得你第一次开独奏会时演奏的是什么作品吗？”

“记得。我是在1949年1月第一次开一场完整的独奏会的。主要的作品是莫扎特第五协奏曲，是由钢琴伴奏的，巴赫g小调无伴奏奏鸣曲和维尼亚夫斯基的《浮士德幻想曲》。”

“你第一次到国外演出时拉的是些什么作品？”

“1953年我第一次到西方国家演出时，和乐队一起演奏普罗科菲也夫的第一、二协奏曲，柴可夫斯基和格拉祖诺夫的协奏曲，和塔涅耶夫(Taniev)的音乐会组曲。”

“在你年轻成长的时期，还有什么重要的经历？”

“在我音乐生活中最有收获、最使人激动的时刻，是那些著

名的作曲家，如肖斯塔科维奇、哈恰图良、卡巴列夫斯基（Kabalevsky）来我们家作客。他们每个人都是带了他们的协奏曲，有的甚至还没有写完，来给我父亲看。他们在钢琴上弹协奏曲的总谱，我的父亲就一边听，一边看着小提琴声部。我的父亲也尽可能看着作品的手稿拉小提琴声部。看到这些作品是怎样从最原始的形状慢慢成熟，后来出版，再演奏它们，是非常有意思的。听这些作曲家和我父亲所进行的讨论给了我巨大的鼓舞。”

“你能告诉我们一些你对柴可夫斯基协奏曲的想法吗？”

“一般地来讲，我喜欢用传统的方式演奏它。”

“你这是什么意思？”

“我的意思是这样的：比如说，我很反对把这首曲子，特别是第一乐章演奏得太快，现在常常有人这样做。按照我的理解，传统上这首协奏曲要求处理得比较舒坦，甚至比较安详。许多学生在演奏第一乐章发展部时容易加快速度，我认为发展部应当使用同样的速度，甚至那些三十二分音符也应当严格按时值演奏。当然，尾声的速度是要加快的。”

“关于第二乐章呢？”

“怪得很，在第二乐章中我们遇到的情况是相反的。现在人们往往把它拉得太慢，感情太重了。我们的理解，根据柴可夫斯基自己对这个乐章的想法，应当把它演奏得纯朴而真诚，不必要大动感情。这一点我父亲也是同意的。在这个乐章中几乎没有渐慢，恐怕只有在主题最后一次出现时才有一点渐慢。但是我认为终曲应当是很快的，最好是有一小节打一拍的感觉。事实上，第二拍根本不加重音就更好。除了几个抒情的乐句外，整个乐曲应当是轻骑疾驰，非常欢快、明亮，充满活力。快速必须始终如一，否则就会破坏了音乐的内在律动。”

“你自己也从事教学工作吗？”

"教的，我做了十七年我父亲的助教，但是后来音乐会越来越多，演出占去了我全部的时间和精力，我不得不停止教学活动。后来我再次恢复了教学工作。"

"你是否也象你父亲一样想从事指挥活动？"

"想的，那是1968年的事情。我指挥了几首海顿的交响曲，一首勃拉姆斯的交响曲和瓦格纳的某些片断。"

作者撰写本文时，伊戈·奥依斯特拉赫目前仍以演出为主，在世界著名提琴家中是名列前茅的。他那风格多样的演出曲目包括有维俄当的《塔兰泰拉舞曲》，伊萨依的《边塞》(Lointaine-passè)这样浪漫色彩的思乡曲，贝多芬的小提琴和钢琴奏鸣曲，以及斯特拉文斯基(Stravinsky)的变化多端的《意大利组曲》和亨德米特(Hindemith)的现代派的、指法极难的《室内乐曲》第四首。

至今他已经录制了八十多首作品(大型的、小型的都有，有的还不止录过一次)，这还不包括他和他父亲一起录制的数量可观的二重奏。

虽然小奥依斯特拉赫毫无疑问地从他的父亲那里得到很大的好处，他有父亲在身旁，以其为榜样，并给以直接的指导。但是，在我们分析他的演奏艺术时，也必须看到这种单一的音乐接触所带来的消极影响。

在估价一般的小提琴演奏家时，我们可能只去强调他们在掌握乐器的能力，以及对音乐的理解力等方面。但是当我们看那些第一流演奏家中的拔尖人物时，另外一个至关重要的因素就更加显得突出了，那就是小提琴家在音色上和风格上的个性(也就是所谓音乐个性)，这些品质才是把这位最伟大的人物和其他人区别开来的。老奥依斯特拉赫的培养既然使伊戈在掌握乐器及音乐修养上有飞速的进展，那对他的音乐个性有没有影

响呢？

把一位年轻的小提琴家直接地长期置于象克莱斯勒、海菲兹这样个性极强的小提琴大师身边，怎能不受到这些大师的音乐和风格特点的影响呢？不管我们是否认为老奥依斯特拉赫有或是没有象克莱斯勒、海菲兹那样强烈的音乐个性，也许比起他们来还略逊一筹，但我们不能否认老奥依斯特拉赫是位有着极为强烈的提琴个性的演奏家。

在听伊戈·奥依斯特拉赫演奏时，我们不可能不注意到在发音的概念上、乐曲的处理上、揉音的使用、在分句以及换把与滑音等重要的提琴表现手法方面，他和大卫有着明显的相同之处。事实上，在某些乐句中，就连很有经验的人也区别不出是谁拉的，特别是在他们父子早期录的唱片中。当然，能演奏得很象大卫·奥依斯特拉赫这样了不起的音乐家，这本身就是个伟大成就。但是这可不是有自己独特个性的演奏。谁也很难预料到，如果小奥依斯特拉赫不是这样紧紧地扣在他父亲的音乐路子上，会不会发展成为另一种更有个性的演奏风格。事实上，就是在他最有个性的分句中，懂行的听众也很容易听出他在音乐上肯定是得自他父亲。但是说句公道话，我们也应当指出：大卫·奥依斯特拉赫在音色和风格上对许多优秀的青年提琴家，特别是苏联的提琴家（也有西方的），都有直接的影响，虽然他们并不象他儿子那样处于他的直接影响之下。

可以说另外一个使小奥依斯特拉赫感到为难的情况就是，在父亲的巨大声望下，他总被人称为是“另外那个奥依斯特拉赫”，这种尴尬处境一直继续到四十年代。不管这两个人之间的关系有多么紧密，它一定会使这位年轻人产生某些心理上的反感。只有伊戈·奥依斯特拉赫才能体会这种微妙的处境给他的生活和事业所带来的影响，即使他在这个问题上永远保持沉默。

这种心情是可以理解的。

下面这一段有关伊戈·奥依斯特拉赫演奏的评论，比较坦率而全面地评价了他的优缺点：

“伟大的大卫·奥依斯特拉赫的这位漂亮的儿子，有着许多极为优秀的品质：非常灵活、几乎是准确无误的左手技巧；运弓柔韧有力，能拉出极其宏亮的音量（比他录制的某些唱片表现出来的更大、更强烈）；相当有表现力的性格，充沛的体力，崇高的演奏风格。这使人想起他的父亲，可又毫不盲目地模仿他的父亲。但是事情还有另外一方面：他总是先演奏一些完全没有揉音的声音，然后再演奏揉音用得非常多的声音，而在这两个极端之间没有中间过渡层次。这种拉法在几位主要的苏联弦乐演奏家身上是很常见的，程度虽然不同（某些其它国家的提琴家身上也有）。这种演奏手法也许有它可用之处，但是如果“就靠这种方式来演奏”，就会使听众感到不舒服，甚至是引起反感。伊戈·奥依斯特拉赫先生也没有能完全摆脱这种用“赛马”式的演奏来显示自己技巧娴熟的引诱，从而损害了完整的音乐内容。由于他有高度的音乐修养和严谨训练，这样做就更令人感到遗憾。”这篇 1965 年的评论指的是他和朱宾·梅塔指挥的洛杉矶交响乐队合作的音乐会，那次奥依斯特拉赫演奏的是普罗科菲也夫的D大调第一小提琴协奏曲和圣桑的《引子和回旋随想曲》。上述“赛马”式的演奏主要指的是后一首作品。

另一篇评他在 1975 年的演出的文章这样写道：

“小奥依斯特拉赫的确是经过所谓的‘苏联学派’严格训练出来的极为优秀的演奏家。这是小提琴演奏艺术中另外一种有趣的概念，现在已经超越其发祥地的国界。但是对于那些在克莱斯勒、埃尔曼、海菲兹、年轻的梅纽因等人熏陶下成长起来的人来讲，这种演奏学派中似乎有些老式的东西。其中主要的是

指在同一个乐句中，有些音符使用揉音，有些则不用揉音，而这样做又不是出于听觉或表现音乐的目的。这种习惯妨碍了旋律的流畅性。大卫·奥依斯特拉赫使用这种表现手法很有说服力，因为这是他与众不同的音乐个性的自然结果。但是对于伊戈·奥依斯特拉赫和那些或多或少使用这种手法的俄国弦乐演奏者来讲，产生'做作'的效果，对许多欧洲的听众来讲，感到有点讨厌。奥依斯特拉赫先生演奏的音色很有活力，很有冲劲，音量也很大，虽然偶尔也会出现些音准上的小问题(这场音乐会主要演奏的是肖斯塔科维奇第一小提琴协奏曲，也是由朱宾·梅塔指挥，由洛杉矶交响乐队协奏)。"

伊戈·奥依斯特拉赫所录制的唱片，数量很多，我们无法在这里一一进行介绍，但是我们可以在不同体裁的作品中挑选一些代表性的唱片来进行研究。

他所录制的柴可夫斯基协奏曲在这首协奏曲的七十多套唱片中属于最优秀的一类。他的处理是建立在抒情的基础上的，有着强烈的内在的感情。所谓"忽冷忽热"式的揉音也使用得很少。第一乐章的华彩乐段及第三乐章显示出了他那辉煌技巧，而第二乐章虽然没有能象大卫·奥依斯特拉赫演奏得那样出类拔萃，(还有哪个小提琴家能演奏出象大卫·奥依斯特拉赫在开始处那个乐句上所表现出的那种魅力来?)但是还是充满了美妙的歌声。由大卫·奥依斯特拉赫指挥，莫斯科交响乐队协奏，为这张唱片增色不少。

另外一张难得的唱片是圣桑的《引子与回旋随想曲》，"引子"拉得既优美雅致，声音又很有光彩，而"回旋曲"则活泼轻快，速度恰到好处(不象前面那篇评论中所说的那次实况演出那样)。在这同一张唱片中还有肖松的《音诗》，演奏得委婉动人，很有感情，但又象是在讲故事。唱片突出了许多意味深长、表情丰富

的乐句，偶尔出现轻轻的揉音，有时声音过分紧张，后来的装饰性的乐句更接近于浪漫而不象沉思。拉威尔的《茨岗》排除了持续不懈的过分激动的情绪。有时感到缺少吉普赛人的那种放纵的感情，主题中八度声音略嫌枯燥，拨弦演奏的那段也不够理想。此外，圣桑的《哈瓦纳斯舞曲》是整张唱片中唯一的一首演奏得够不上水平的曲子。由于在乐曲开始旋律主题的地方使用了"忽冷忽热"式的揉音，就破坏了这首乐曲所需要表达的那种热情而甜美的感情，技巧性的乐句演奏得再好也无济于事。那段用快速分弓演奏的音乐是令人感到满意的。在演奏最好的地方，音调甜美而不感到俗气；连顿弓和颤音演奏得也都还可以，有不少的地方是仿效大卫的用同指向后的滑音。莫斯科广播交响乐队在格纳迪·罗兹杰斯特文斯基指挥下演奏得很熟练，但不是世界第一流的器乐演奏，不能说是典型的"小提琴与乐队的法国音乐"。（梅洛迪亚·安吉尔出品的唱片。）

在伊戈·奥依斯特拉赫录制的最佳唱片中，有使人感到非常棘手的亨德米特的《室内乐曲》第四号，这首乐曲的终曲有一段令人毛发耸然的快速乐段；这张唱片中还有普罗科菲也夫的第一协奏曲，在开始的地方和第一乐章结尾处，E弦高音上精雕细琢的乐句，也许稍稍缺少一丝"神秘性"，但是手指和弓子的发音不同凡响，音色纯净，情绪也是高昂而略带讽刺味。莫斯科广播交响乐队又是在权威性的指挥罗兹杰斯特文斯基指挥下，比我们上面谈过的那张唱片伴奏得好些。由莫斯科国家交响乐队协奏，罗兹杰斯特文斯基指挥所录制的巴托克第二协奏曲，演奏得刚劲有力。但是，阿尔蒂阿议会工业社(Artia-parliament Industries)所出品的俄国唱片，总的来讲缺少最重要的音的亮度(1962年)。尼古拉·拉科夫(Nikolai Rakov, 1908—)的那首活泼轻快、优美动听的小提琴协奏曲，更是值得西方人多听

听，很讨人喜爱，演奏得也很理想，使我们可以很清楚地回忆起大卫·奥依斯特拉赫早期所录过的这张唱片（国家好乐乐队协奏，由西方的布鲁诺唱片公司出版）。这首作品本身反映出普罗科菲也夫、卡巴列夫斯基和柴可夫斯基的影响，是一首标准的俄罗斯风格的乐曲。

1954年，小奥依斯特拉赫二十三岁时为“先锋”录制的唱片，是充分显示了他的艺术才能的唱片之一。当然，我们一听就可以指出那些和他父亲相似的地方，但是通过这张唱片收集的那些小品，可以对他的主要音乐才能有个较深而全面的了解。巴赫g小调第一首无伴奏奏鸣曲，处理得近乎浪漫主义味道，但又始终尊重作品的原有精神。柔板中揉音使用得很适当而简练，第二乐章赋格曲中的和弦演奏得结实而有共鸣，旋律音交待得一丝不苟。有力的冲劲和舒缓乐句的交替干净利落，整个一段高潮层次有条不紊，令人信服。西西里安舞曲在音色和分句上开始时有点紧张，也存在一些小小的音准问题，但总的来讲还过得去；急板演奏得轻松活泼，充满动力。

维他利(Vitali)的恰空舞曲演奏得很有感情，体现出许多内在的力量。在这首曲子中也能找出一些“忽冷忽热”的揉音上的毛病，在比较后面的地方，也有一段演奏得缺少诗意的八度乐句，但是他的声音总的来讲是富于变化而优美的，整首乐曲的处理也是独具一格。莫扎特—克莱斯勒的《回旋曲》又是一次不可多得的演奏。对于某些比较喜欢学院派演奏的人来讲，这首曲子可能演奏得有点随心所欲，但是一切都是那么流畅而优美，趣味高雅。旋律性的主题放声歌唱，使人久久不能忘怀（这后两首乐曲都由优秀的钢琴家马卡洛夫伴奏，和巴赫的奏鸣曲一起在巴黎录成唱片）。

维俄当的《塔兰泰拉舞曲》，是一首旋风般的绝技之作，但他

演奏得轻而易举，照顾到每一点细节。而维尼亚夫斯基的《谐谑曲和塔兰泰拉舞曲》中其绚丽多彩的旋律性中间段，恐怕是这首乐曲迄今灌制的五十多张唱片中最优秀的几张之一。同一张唱片上的最后一曲是卡巴列夫斯基的即兴曲，它使我们联想到克莱斯勒的《宣叙调和谐谑曲-随想曲》，但不是照搬地模仿它。这首乐曲有着吸引人的俄罗斯风味的抒情主题和令人兴奋的高潮。还有一首是席曼诺夫斯基的色彩细腻而充满热情的《阿莱吐萨的喷泉》。这张唱片中的后四首曲子都是由科勒高尔斯卡娅（Kollegorskaya）钢琴伴奏，并从苏联的原始录音磁带录制的。我们进口的有些苏联磁带都是实况录音，所以有着现场演出时难得的真实感，但也有着现场演奏难免的某些小毛病。而上述的这些唱片却没有这样的现象。

伊戈和大卫·奥依斯特拉赫合作录制的二重奏唱片包括有维瓦尔第（Vivaldi）协奏曲，巴赫的二重协奏曲，巴赫和塔尔梯尼（Tartini）的奏鸣曲，莫扎特二重协奏曲（由大卫演奏中提琴）和小提琴二重奏，奥涅格（Honegger）的小奏鸣曲，斯波尔（Spohr）的二重奏，和萨拉萨蒂的欢乐的《纳瓦拉舞曲》。除了莫扎特和巴赫的二重协奏曲也有其他演奏家录制过的一些优秀唱片之外，奥依斯特拉赫父子在小提琴二重奏这个领域中简直是无敌的。最近帕尔曼（Perlman）和朱克曼在这个被人们忽视的领域中录制了一些优秀的唱片。

伊戈通过和小提琴家维克托·皮凯森（Victor Pikaisen）录制莫扎特的二重协奏曲，证明他也是个有实在能力的中提琴演奏者，他的技巧无瑕可击，但处理往往偏于刚健有力的特点，而有些地方处理得明亮些恐怕更适合音乐的性质。高度饱满的小提琴音响使演奏抒情有余，而高贵典雅不足。但是，伊戈倾向于小提琴“高音”音色的中提琴演奏，是经过细心而娴熟的调整，并

且很有层次变化。由伊戈指挥演奏的莫扎特小夜曲，处理得平稳而流畅，完全尊重原作（这两首曲子是在一张唱片上，由莫斯科国家交响乐队的独奏组演奏，美国广播公司威斯敏斯特金唱片公司发行）。

在这个许多优秀的小提琴家不断地变成历史人物的时代里，伊戈·奥依斯特拉赫如果要保持第一流小提琴演奏家的地位而不分心于其它音乐或非音乐的活动，就要继续不断地提高他以其非凡的造诣而获得的声望。

1978年2月17日，美国《纽约时报》的音乐评论员多纳尔·赫纳汉(Donal Henahan)这样写道：

"昨天晚上在纽约好乐乐团发生一件使人吃惊的事。伊戈·奥依斯特拉赫应听众邀请加演了一首曲子。这事听起来并没有什么了不起，因为加演在世界各地的音乐演出中是件很平常的事情，但是在好乐乐团中却是不平常的，因为那里的音乐会都要求准时结束，象发射火箭一般精确。人们需要赶火车，要从车库中取回汽车，要走多少里路才能到家中睡觉。

但是，首次在好乐乐团演出的奥依斯特拉赫先生竟然完全没有注意到这一点。在伯纳德·海亭克 (Bernard Haitink) 的指挥协奏下演奏完普罗科菲也夫的D大调第一小提琴协奏曲之后，这位苏联音乐家又出来拉了一首伊萨依作品27号的叙事曲，他使剧场经理大为吃惊。是啊，怎能不使人感到吃惊呢？即使是剧场的老年值班员也记不起，自从五十年代末另外一个大师耶胡迪·梅纽因在这里开完音乐会后，坚持加演过一首曲子以来，还有谁做过这样的事情呢。

奥依斯特拉赫先生在这里搞了拉琴自由特别令人惊异，因为他给听众的印象不是那种专搞革命的人。已故的大卫·奥依斯特拉赫这位有才能的儿子花了很大的力量想摆脱这位高耸入

云的伟大艺术家的影子。可能感到现在是应当拿出点勇气的时刻了吧。也可能是仅仅由于他对好乐乐团开音乐会的神圣传统一无所知?

但是无论如何，奥依斯特拉赫先生所演奏的伊萨依的这首曲子是很精彩的：干净精确，明快豪爽，音色又很浓郁。普罗科菲也夫的这个协奏曲虽然是一首很棘手的作品，但是有时发出来的音调却是很文雅的。奥依斯特拉赫先生的弓子从一把声音十分丰满、穿透力很强的小提琴上汲取出连绵不断的悦耳的音响线条。

但是，这种使用丰满宏亮的声音来取悦听众的本领，并没有妨碍他把谐谑曲变成为炫耀快速技巧和欢乐节奏的表演。应该说，他已经是一位卓越的小提琴家，也是一位不容等闲视之的艺术家。这样说，毫无将他和他杰出的父亲相比的意思。”

伊戈·奥依斯特拉赫处理的帕格尼尼第一小提琴协奏曲

当我们与伊戈·奥依斯特拉赫在纽约会面时，谈到了他演奏帕格尼尼第一小提琴协奏曲的指法和分句。他对这首协奏曲的处理，特别是他用小提琴进行的各种示范，给我们留下深刻的印象。奥依斯特拉赫先生很客气地把他的谱子借给了我们，使我们能将它拍下照来，并在这里刊登出来，供大家进一步分析研究。奥依斯特拉赫先生在指法等方面所做的改动，从乐谱上一看便知，用不到再进行评论了。

cresc.

staccato ad lib.

smorzando

C

dolce

cresc.

Ossia

stacc. ad lib.

*) 这个记号"8"表示，当演奏这个记号下面的E音时，左手不必按弦，因为在速度很快的情况下，空弦的E音会自然发出高一个八度的E音来。

Ossia:

D

dolce

IIIa.

cresc.

IV

IV

8

E

f

V

p

F

f

due corde

segue

tre corde

G

armonici

Legato

armonici

in tempo

pizz.

colla sinistra

arco

H

Tutti

Maggiore.

pizz.

ritard.

I Solo.

lunga *molto rubato*

stringendo poco a poco

ten.

lunga

ten.

II^a.

III^a.

II^a.

dolce

rilen.

K *lunga*

IV^a.

II^a.

IV^a.

con espressione

glissando

ten.

same tempo as beginning

L10

jetez l'archet

M

jetez l'archet

ossia

ritard.

N Tempo giusto.

p

III^a

IV *mancando*

O *a tempo*

tr II

tr

cresc.

cresc.

f

ossia

II

P *dolce*

ossia

IVa

cresc.

Q

p

R

II

IIa e IIIa

tre corde

IV

armonici

armonici

ossia

Tutti.

pizz. arco

colla sinistra

CADENZA

in modo di recitativo

allargando

Adagio espressivo.

Tutti.

f decresc. p

cresc. f p ff

decresc. p cresc.

f p Solo. A f con espressione p

cresc. poco a poco

poco cresc dimin. p

B ff

cresc.

cresc.

f cresc. cresc. ff decresc. dolce

C

D *accel.*

cresc.

cresc.

p con passione

meno cresc.

con passione rall. e tremolando

Rondo.

Allegro spirituoso.

Solo. *jeden l'archet*

Tutti.

p

f *p*

A

p

f *p* *ritard.*

B Tutti.

f

Solo.

C

cresc.

IV^a

dolce

armonici

D

dolce

Execution

II e III

arm.

armonici

E

arm.

arm.

arm.

arm.

arm.

F

G

mf

f

dolce

mf

p

cresc.

dolce

armonici

armonici

armonici

K

L

rit.

M
Tutti

ff

N
Solo.
IVa.

Tromba

8 armonici

O

arm.

Tromba

IVa.

poco ritard.

P

Tromba

armonici

arm.

arm.

appoggiando

Q

armonici

armonici

armonici

R

S Tutti.

Solo.

T

ritard.

Un poco più presto.

U

V

W

arm.

IVa

armonici

IVa

armonici

埃尔玛·奥利维拉

(Elmar Oliveira)

简介：埃尔玛·奥利维拉1950年6月28日生于美国康涅狄格州的沃特伯里市，祖籍葡萄牙。直到九岁才在他哥哥约翰的指导下开始学小提琴，约翰现在休斯敦交响乐队中演奏第一小提琴。两年后，也就是奥利维拉十一岁时，就开了第一次独奏会。后来他从阿里安·布罗尼(Arian Bronne)学了三年，随后又从著名的教育家拉斐尔·布朗斯坦(Raphael Bronstein)学习了八年，先在哈特福特（Hartfort）大学的哈特福特音乐学院，后又继续在曼哈坦音乐学校。

十四岁时在哈特福特交响乐队奖学金比赛中获胜，在该乐队的伴奏下首次举行正式独奏会。1966年他作为纽约交响乐队举办的青年协奏曲比赛的获胜者，和这个声望很高的乐队合作演出。在大西洋交响乐队的合作下，他首次到加拿大的五个城市巡回演出。他还和克利夫兰交响乐队、巴尔的摩交响乐队、达拉斯交响乐队、新泽西交响乐队、新世界交响乐队、意大利萨莱诺的美国节日乐队合作过，还在意大利音乐节、塔尔萨音乐节、大梯顿山音乐节以及纽约市政大厅、华盛顿特区和美国各地开独奏会。

1975年奥利维拉在两个重要的国际比赛中获胜，使他得到

了国际上的承认。第一个是迪利(Dealy)奖，这次获奖使他有机会在达拉斯交响乐队的伴奏下演出两次；另一次是获得使人十分羡慕的瑙姆堡(Naumburg)弦乐比赛第一名，从而使他有机会在纽约的艾利斯·塔利大厅开两场独奏会。1978年7月奥利维拉成为在柴可夫斯基国际比赛中获得金质奖章的第一位美国小提琴家。现在，奥利维拉作为独奏家的生涯已经开始，1978—79年的演出季节中排满了数量惊人的一系列独奏会及在乐队伴奏下的独奏演出活动，其中包括再次和克利夫兰乐队合作演出，在卡内基音乐厅的独奏会，以及在南美的广泛旅行演出。他已经为《音乐遗产社》、《格里尼迪拉》、《帕格尼尼研究会社》唱片公司录了音。

“埃尔玛·奥利维拉是位天才的小提琴家，是他们这一代中最优秀的小提琴家之一。”拉吉罗·里奇(Ruggiero Ricci)说。苏联著名小提琴家列奥尼德·柯岗对此也有同感，他说：“埃尔玛·奥利维拉是最杰出的青年小提琴家。”这些话对一位年轻的艺术家来讲是莫大的荣誉。但是，凡见到过奥利维拉和听过他演奏的人，都会毫不迟疑、不折不扣地认真接受这些年长的演奏名家的话的。

我们是在阿克赛尔罗德博士家中会见这位年轻人的，询问了他的经历和对音乐的看法。他身材中等，一副讨人欢喜的面孔，稍稍显示出他那伊比利亚人的血统，他有着乌黑发亮的头发，举止十分活泼，反映很快。尽管他对待有关小提琴方面的问题是很认真严肃的，但在他的性格中有点公子哥儿的味道，看得出他也喜欢享受音乐以外的生活，并不是整个地扑在小提琴上。虽然我们提出的一连串的问题使他动了一番脑筋，但我们还是可以看出他有幽默感。我们请他谈谈他小时候的事情。

"从我能记事的时候起，我就每天听到音乐。"他说。"我的哥哥总是练习小提琴，我也很自然地拉上了小提琴。我父亲是位木工，弹得一手曼陀林，而且一直很喜欢弦乐器。由于哥哥学习小提琴，加上后来我也学习小提琴，我的父亲就开始制作提琴。现在他已经是位修理与制作弦乐器的专家了。"

"在你九岁开始和你哥哥约翰学习小提琴之前，你拉过琴吗？"

"拉了一点，是不看谱拉的。我哥哥约翰是布朗斯坦的学生，后来我跟阿里安·布罗尼和布朗斯坦学琴时，我哥哥也总是随时帮助我练琴。我感到小孩子，特别在十岁之前到十几岁的时候，每天练琴时有人辅导是非常重要的，哥哥对我帮助很大，他教我正确地练琴，使我收到最大的练习成效。"

"你还记得十四岁首次和哈特福特交响乐队演出时，拉什么曲子吗？"

"记得。布鲁赫g小调协奏曲的第三乐章和圣桑的《引子与回旋随想曲》，我实际演出了两场，每场都由电视台转播。"

"你年轻时只学习独奏曲目吗？"

"不，不是的。我有两年夏天去缅因州的布卢希尔音乐学校学习室内乐。我跟莉莲·富克斯(Lillian Fuchs)、阿瑟·鲍尔赛姆(Arthur Balsam)、埃德加·奥登伯格(Edgar Ortenberg)及萨斯沙·雅各布森(Sascha Jacobson)等教师学习弦乐四重奏、三重奏和其它形式的室内乐。当我听了雅各布森演奏后，对小提琴音色的整个概念大受影响。那时我仅十四岁，而他已是七十多岁了，他的琴声深深地感动了我！"

"你学过哪些练习曲？什么时候开的第一次独奏会？"

"我学习了全部的克莱采尔、罗德、顿特练习曲，几首加维尼，当然还有帕格尼尼的随想曲、维俄当的练习曲和恩斯特的六

首练习曲。我第一次在听众面前演出是在十一岁，演奏莫扎特第五协奏曲的第一乐章。”

“你每天练多少时候？”

“在条件允许的情况下，我每天练3-5小时。最初我每天只练一个半小时，父亲看着我练，到十二岁时，我练习三个小时，到十四岁我在哈特福特音乐学院预备班的时候，每天练琴4-6小时。”

“当你学习某一首乐曲时，你是否听唱片？”

“在我有了自己的音乐理解之后才去听唱片。我收藏了大约二千张唱片，其中包括我所喜爱的克莱斯勒、埃尔曼、依萨伊、柯岗和大卫·奥依斯特拉赫。我从五岁起就听海菲兹的唱片。我喜欢依萨伊早期录制的唱片中的风格和音色，也喜欢他的作品，现在喜欢他作品的小提琴家越来越多了。象克莱斯勒和埃尔曼那种演奏风格在今天听起来是多么地难得啊！当然，海菲兹对我一直是很大的鼓舞，他的演奏是那么尽善尽美，浑然一体，简直是无瑕可击、举世无双。我也努力争取做一个要求完美的人。”

“你认为自己代表某一小提琴学派吗？”

“不能这么说，虽然我的老师布朗斯坦是奥尔的学生，我受的应该说是俄国学派的影响。”

“请你讲讲你的演奏曲目。”

“我演奏所有重要的大型协奏曲：如贝多芬，勃拉姆斯，巴赫，维尼亚夫斯基第一、二，拉罗，布鲁赫第一、二，埃尔加，帕格尼尼，格拉祖诺夫，西贝柳斯，莫扎特第三、四、五，柴可夫斯基，哈恰图良，普罗科菲也夫第二。这个曲目还很不全。我下决心一有可能就演出美国作曲家的协奏曲，其中包括巴伯(Barber)，布洛克(Bloch)，梅诺蒂(Menotti)，卡斯特尔诺沃-泰梯斯科

(Castelnuovo-Tedesco),卡普兰(Kaplan),洛帕特尼科夫(Lopatinikov)和克拉任斯·卡梅伦·怀特(Clarence Cameron White)的第二协奏曲。我还演奏科普兰(Copland),胡萨(Husa),德洛·乔(Dello Joio),赫尔普斯(Helps),艾夫斯(Ives),基尔希纳尔(Kirschner),莱曼(Layman)和斯开治尔(Skedgell)等人写的各种曲子。”

“你能给我们一些独奏会节目单的样本吗?”

“好的。在获得瑙姆堡比赛一等奖后,我在林肯表演艺术中心的艾利斯·塔利大厅开独奏会时演出的曲目是这样的:

科莱里　奏鸣曲,作品第5号之一

德彪西　g小调第三奏鸣曲

巴托克　第二奏鸣曲

西贝柳斯　夜曲

普罗科菲也夫—海菲兹　进行曲(选自《三个桔子之恋》)

帕格尼尼　随想曲,作品第1号之四和二十

萨拉萨蒂　吉普赛之歌。”

“这是一套很难的而且富于变化的独奏会节目单。从你的节目单上可以明显地看出,你认为那些着重表现风格特点和发挥技巧的华丽优雅的小曲同大型名曲一样,是小提琴独奏会节目合理的组成部份。你是否认为这样的节目单现在又流行起来了呢?”

“我非常希望这样。我感到一场演出的节目应当是全面平衡的,一位小提琴家如果具有表演精湛技艺的才能,他就应该表现出来,只要他能正确地表达那些名作。说真的,拉小曲子可不容易,要真正把握它的风格和优美的音色。但有些演奏家就是爱拉协奏曲这样比较大型的作品,而不重视一些小的乐曲。”

“你还能再给我们举一些你的演出节目单吗?”

"可以。我还演出过两场这样的节目：

维瓦尔第　A大调奏鸣曲

斯特劳斯　降E调奏鸣曲

肖松　音诗

拉赫玛尼诺夫(Rachmaninoff)　练声曲

维尼亚夫斯基　D大调波兰舞曲。

另外一张节目单是：

列克莱尔(Leclair)　D大调第三奏鸣曲

圣桑　第一奏鸣曲

勋伯格　小提琴和钢琴幻想曲

舒伯特　大幻想曲，作品第159号

拉威尔　茨岗。"

"你在开音乐会的那一天练琴吗？"

"练的，我把整个节目用慢速度走一遍。"

"在开音乐会之前你吃饭吗？还是开完音乐会再吃饭？"

"在音乐会前我通常吃一盘色拉和一份三明治。"

"你怎样设计自己的音乐表现？"

"我当然认为演奏每一类作品都应当符合写作的时代，但我也尽量在我的处理中加上一定的独创性，我认为个性是独奏家最重要的品质。可能我演奏得比别的小提琴家更自由一点，但我知道感情是必须一直加以控制的，不能因为一部作品是高度浪漫主义的而就此激动起来，我总是在演奏中把理智和'热情'结合在一起。"

"你最喜爱哪一首协奏曲？"

奥利维拉仰起头来哈哈大笑。"我想拉哪一首就最喜欢哪一首。说真的，我认为贝多芬协奏曲是所有协奏曲中最伟大的。"

"你对年轻的小提琴演奏者有什么具体的建议吗？"

“我能向年轻提琴家们提出的一点建议就是不要演出得太多，而是应当把时间花在练习左右手的技巧上面。”

“你对小提琴比赛的感觉如何？”

“到目前为止，我个人在比赛方面的感觉还好。比赛可以给年轻人提供很好的训练和取得经验的机会。比赛已成为当代的音乐生活方式，恐怕现在比以往任何时候更时兴比赛。但是我们不能把自己的事业建立在比赛获奖上面，这样做太担风险了。许多优秀的演奏者简直承受不了比赛的紧张而被压垮了。尽管我比赛获奖，但我并不真正喜欢比赛。不要忘记，在比赛中运气的作用很大，太大了！”

“你参加比赛时紧张吗？”

“不太紧张。我在任何情况下演奏都从来不受影响，我算是幸运的。当然，我也有一定程度的担心，比赛不是那么容易的。”

“你看到评委们坐在那里进行裁判，不感到有些拘束吗？”

“我尽量不去想他们，只想到听众，好象我只是在为听众演奏。其实，我想开音乐会的主要原因之一，就是想和人们交流。”

“你一心一意从事独奏演出，你演奏室内乐吗？它在你的生活中起什么作用？”

“我一直都参加各种形式的室内乐，它对我的独奏事业是非常重要的补充，极大地提高了我对分句和音色层次的敏感度。

“我前面已经说过了，我总是尽可能多地拿出时间来听过去那些伟大提琴家的唱片。但是我对音乐的爱好范围却非常广泛。譬如说，我可以在早餐时听海菲兹的唱片，吃午饭时可能放一张迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）的现代爵士乐的小号唱片，晚饭时听弗里茨·赖纳（Fritz Reiner）指挥芝加哥交响乐队的唱片。我也喜欢好莱坞的电影音乐，弗朗兹·韦克斯曼（Franz Waxman）和其他一些电影音乐的作曲家写过许多非常好的作

品。我知道这些音乐并不深刻，但是，并不是所有的音乐都需要深刻，对吗？”

“对，不需要。”我们同意地回答。“你还做什么别的事情来消遣呢？你有什么嗜好吗？”

“有的，我喜欢搜集和修复古玩。稍微玩玩打弹子，乒乓也打得不错。”他还开玩笑地补充说：“希望能和亚沙·海菲兹打一局，你们知道，他是打乒乓的能手。而我最喜爱的嗜好之一就是和我养的那只猫玩。”

接下来我们希望他详细谈谈对左右手技巧训练的看法。“请讲讲你教给学生些什么？”我们要求他。

奥利维拉沉默了一会，显然在认真地考虑。“好的，”他说，“让我们从一些大的东西谈起。我相信没有哪一件事情比练琴的质量更重要的了。不动脑筋地做过量的手指练习，对于训练真正的艺术家的演奏技巧，可能是致命伤。大多数问题都可以通过正确的练习得到解决。慢练是非常重要的。练习一首乐曲时，开始我全力对付乐曲中的纯技巧问题，不马上沉醉在音乐之中。我在练琴时，夸大音乐的每个细节，这样，正式演奏时，一切都很好地显现出来，因为我事先已通过动作练习把它们牢牢地掌握了。”

奥利维拉继续讲述他的技术观点。我们越来越明显地感到他和某些有才能的演奏者不一样，别人是单纯依靠本能来克服提琴演奏的困难，从而往往形成晚年严重的技术衰退；而奥利维拉是位十分清楚他在做什么？为什么要这样做的青年艺术家。

他继续说：“我坚持要求完美无瑕的音准。要训练美好的音准，除了训练我们的耳朵以外，在按弦上也有一定的关系，就是按一个音的正中心，不要丝毫偏离。我们的耳朵对音准也要绝对的不讲情面，要随时不断地校对音准。在校时我不是单纯同

前面的音核对。”

“左右手之间的关系如何？”我们问他。

“就练习基本技巧而言，也就是说，在解决换把位，练习三、六、八度和十度双音或分弓、跳弓等各种弓法时，我把左右手作为完全独立的个体来思考的。让我们再回来谈谈音准，我认为在训练良好音准时，眼睛与耳朵和‘触觉’一样，是十分重要的。我喜欢随时都看到左手和手指同乐器发生关系的地方。换把时我看住我的手指。当我把手指（任何一指）按E弦中央的高音F时，我除了依靠手的感觉外，还使用眼睛帮助。而在E弦上的最高音区演奏时，这种视觉上的帮助特别有用。”

“在左右手关系方面，节奏怎么办？”

“噢，你可能会感到奇怪，但是我认为节奏律动基本上来自左手，右手跟随左手，而不是左手跟着右手。我们必须做到左右手两方面相互很好地配合，任何一方面的欠缺，都不能获得满意的演奏，尤其在节奏性强的乐句，更是重要。”

“换把位的情况如何？”

“在我看来手和手臂要作为一个整体来移动，当然也包括拇指在内。换把应该是迅速的，手指在弦上的压力是轻的。换把后立即恢复手指在弦上的压力。换把前的那个音特别重要，一定要演奏得很精确。我反对使用任何特殊的、习惯性的‘准备动作’滑向高把位。换把位应当是完全自然而流畅的动作，以用到的那一手指为主，拇指紧随在后，换把‘到达’时不用指尖‘着陆’，而要用手指的肉垫部份。事实上，我主张演奏时手指要比较扁平地放在弦上，而不是一直直立在弦上。这样有助于发出更加丰满的声音。”

“关于演奏双音你有什么特别的点子吗？”

“不知道算不算特别的点子。在练习三度时我集中注意低

音，我认为低音比高音还重要；在练习六度时，我认为最大的困难就是在乐句中换弦，我建议学生在换弦之前有个假想的准备动作。在我年轻时，这个办法给我带来了很大的好处。至于十度，手指应当从上向下伸张，也就是使用1指向下伸张，而不是使用4指向上伸张。”

“同指八度和换指八度的情况怎样？”

“要拉好这两种八度都可能使人感到很棘手。同指八度可以通过在低音上稍为多加些运弓压力而得到很大的改进。这样做有助于把两个音符的声音融合在一起，使声音平衡起来。换指八度对我来讲是有困难的，你们知道，我的手并不大。我通过把手腕向上托起，也就是使手更靠近琴颈，而使这一困难得到一定程度的克服，特别是当我使用2、4指演奏八度时。”

“在增强手指力量方面你有什么秘诀吗？”

“我并不认为这是象你所说的秘诀，但是我花许多时间练习左手的手指拨弦，这使我在发展手指力量方面取得惊人的效果。我还有一个加强手指力量和手指独立性的无声练习。”他不用琴进行了示范。“把1指按在G弦的低音A上，4指尽量向上伸张。然后把这两个手指保持在弦上，3指慢慢向4指移动，再回来。接着3、4指保持伸张，用2指向它们移动，再回来。最后，2、3、4指同时保持伸张，而1指作此移动。”

“你对揉音的看法是什么？”

“揉音是一件因人而异的事情。一个人最终应当演奏出有他自己个性的声音来。就我个人来讲，我使用的是手臂的揉音，当然，使用手腕的揉音也没有什么错。在练习揉音时，手指的第一个动作总是应当向后的。学会使用不同速度的揉音也是很重要的，这样就可以使演奏出来的声音不千遍一律。”

“你对指法有何建议？”

“我认为应当很早就让学生知道自己考虑指法的重要性。由于每个人的手和手指都存在着很大差别，所以叫学生照搬教师的指法是错误的。他们应当学会找到适合于自己手的特点的指法。就以我个人来讲，我总是首先考虑声音，即发出需要的音色，而不仅仅贪图指板上运用方便。灵快的指法，‘听起来效果好的’指法永远是可取的，当然有时也会出现反而比较复杂、难拉的情况。海非兹演奏得如此美妙的原因之一也在于此。”

“你对滑音和换把有何看法?”

“我感到，从前用于表情效果的滑音往往过分地夸大，至少按我们今天的趣味来看是太过分了；但是我也感到，完全去掉滑音往往会导致演奏时不该有的呆板与干巴巴的感觉。在使用滑音方面我没有固定的规则，不过我认为，滑音如果用得好的话，对表现细腻的层次是很重要的，特别是在演奏浪漫派的作品时更是如此。

“假如我可以补充一两句有关练琴的话，我想学生应当自己动脑筋，编写一些新的练习，帮助解决自己的特殊困难，一般的技术练习都是为大多数学生，而不是为个别学生设计的。另外，当我演奏一个乐句时，我训练自己在内心中听这个乐句的伴奏所演奏的和声部分，我建议学生们也进行这样的练习。”

“你对左手的问题已经讲得很详细了，现在请你讲讲对运弓方面的一些想法后再走。”我们缠住他说。

“总的来讲，我认为弓子要始终和琴马绝对平行地运行，不要斜掉。我教学生用很慢的速度练音阶，从弓根开始拉，压力要尽可能大，几乎把音都要压破了，当然不能破掉。著名大提琴家罗斯特罗波维奇(Rostropovich)做得可出色了，他的音量是多么大呀！在弓根和弓尖处换弦时，保持音量的均匀是非常重要的。在弓根时不要加快弓速，以免音量大起来。在换弦之前的

那一瞬间是最重要的。在弓根处换弦时，手腕动作用得极少，在弓尖处换弦时则根本不用。我总是想着米尔斯坦所使用的全无痕迹的换弦方法。用分弓演奏两个时值相同的音符时，上弓和下弓在音量上应当完全一样。但是，这一点并不总是能做到的。还有一点，要让学生知道：演奏上弓时应注意，不要把手肘拖在后面。”

“你的连顿弓演奏得好吗？”

“我的上弓连顿弓，也就是演奏维俄当用的那种连顿弓还可以，但是我仍然在继续练习下弓连顿弓。总之，我认为不管演奏者的年龄大小，只要对问题进行了基本的分析与观察，演奏技巧的任何一方面，都是可以不断提高的。”

这次访问是如此融洽而有趣，竟然没有感觉到我们已经占用了他这么多的时间。和这样一位专心致力于研究演奏技巧，并且能用语言清楚地把想法表达出来的年轻艺术家谈话，的确是一件令人极为高兴的事情。我们和奥利维拉告别，并祝他在成为世界第一流独奏家的征途上取得成功。

他给了我们几盘他的音乐会实况录音磁带，其中最优秀的要算他二十一岁时演奏的格拉祖诺夫小提琴协奏曲，由安东·科波拉(Anton Coppola)指挥，曼哈坦音乐学校乐队协奏。这的确是一场很动人的演奏。尽管这个磁带显然不是在理想的录音条件下录制的，而且虽有胜任而配合得很好的指挥，但乐队也还存在一些音准上的毛病，可是，奥利维拉超群的才能却从第一个小节起就显示出来了。

他对风格的掌握恰到好处，他的演奏在技巧上也几乎是无瑕可击的。从他的演奏中可以听出一点海菲兹的影响，但奥利维拉有十分明显的个性，绝不模仿别人。他的左右手技巧都好得出奇，技巧性乐句演奏得干净而有光彩。他有很大的音量，发

音结实而富有活力，又没有过于强烈之感。他的演奏具有青春的活力和冲劲，但奥利维拉又不是那种让内心的激动压倒自己的音乐智慧的人。就是在演奏那些最棘手、最危险、最容易出毛病的技巧性乐句时，他也能保持稳定和准确。

奥利维拉演奏格拉祖诺夫协奏曲时表现出来的最大优点，恐怕还是他那天生的音乐才能——以首尾呼应、富有表现力、热情而雄伟的乐句处理保持听众兴趣始终不衰的能力。他深得运用左手手指水平动作的诀窍，通过趣味高雅(决不过分)的滑音和换把位，表现出细微的层次变化。这种手法增强了他的演奏的感情交流，并使他的演奏在年轻的一代中特别引人注目。假如埃尔玛·奥利维拉所有的录音和音乐会都能达到这盘格拉祖诺夫协奏曲录音的水平的话，一位新的小提琴明星正升起在地平线上。

荣获柴可夫斯基比赛金质奖章的第一位美国小提琴家——埃尔玛·奥利维拉

7月3日晚八点零五分，埃尔玛·奥利维拉走上了柴可夫斯基音乐学院的舞台，在莫斯科国家乐队的协奏下，举起弓子演奏柴可夫斯基的唯一的一首小提琴协奏曲。空气已十分紧张，因为只剩下一位俄国人和一位罗马尼亚姑娘代表东方国家，和四个美国人激烈争夺最高的名次。毫无疑问，埃尔玛·奥利维拉是整个比赛中最引人注目的小提琴家。在比赛的全过程中，从第一轮一直到最后一轮，演奏包括柴可夫斯基协奏曲在内的两首协奏曲，听众的雷鸣般的掌声早已说明了这一事实，但是有几位俄国评委还为奥利维拉表示担心。

维克托·特里季亚科夫(Victor Tretyakov)告诉我，奥利维拉有着了不起的技巧，这是毫无疑问的，但是他在第二轮比赛时演奏的拉威尔的《茨岗》，在风格上可能超出了良好的趣味。一位评委说："他的样子象个暴徒，演奏得象个天使！"伊戈·奥依斯特拉赫说："他演奏得非常精彩，但是速度太快。"而听众却很喜爱他的演奏。这些场合的莫斯科听众应该说是世界上最高明的听众了，他们用掌声的热烈程度和持续时间，准确地鉴定每个演奏者的能力。当他们爆发出持久而有节奏的掌声时（奥利维拉每次演出后他们都报以这样的掌声），评委们不可能不留下深

刻的印象，虽然按规定，评委们不应当受听众对演出的反映的影响。

来自罗马尼亚的漂亮的黑发姑娘米海尔·马丁（Mihael Martin）在决赛中演奏的柴可夫斯基协奏曲使听众十分喜欢，她肯定是东方集团提供的最好的演奏家之一。她在奥利维拉之前演奏，从而为他树立了要达到的新的高度。

奥利维拉上台进行最后一轮的演奏，观众对他报以几声礼节性的掌声之后，整个大厅就处在异常安静的气氛之中。这位美国小提琴家调了弦。他那把借来的、声音很闷的斯特拉地瓦利小提琴，有嗡嗡的声音，还有一些发音上的毛病，所以一直给他带来不少麻烦。几天前我把他带到莫斯科的一位提琴制作家那里，调整了音柱，并换了弓毛。但是到了第二天，琴的声音更坏了。所以在决赛前两天，我们把他从又热又潮湿的俄罗斯旅馆搬到装有空调设备的国际旅行家旅馆去住了。干燥的空气使这把小提琴顿时回春，奥利维拉因而精神大为振作，信心百倍。

乐队演奏柴可夫斯基协奏曲开始的几个小节，大厅里的气氛紧张得吓人，乐队使用的速度比所有比赛参加者所用过的速度都要快。但是奥利维拉美丽的、缎子般光洁的声音，很快使听众忘记了速度。他那辉煌的技巧把第一乐章演奏得毫不费力而又令人激动。现在听众等待他的第二乐章，如果第二乐章也那么冲……不，指挥瓦克坦·乔丹尼亚（Vakhtang Jordania）开始的速度几乎是太慢了！但是奥利维拉一进来，听众就松了一口气。一切他都应付自如。他的浓郁的揉音和俄国式的滑音，正是听众所要听到的。啊，要是布朗斯坦教授能听到这场演出该多好呀！布朗斯坦是奥利维拉最敬爱的老师，他就是在俄国跟奥尔学的小提琴，布朗斯坦以他的《小提琴演奏的科学》一书而著名。奥利维拉在柴可夫斯基协奏曲第二乐章中扣人心弦的演

奏，不明明就是布朗斯坦的教导吗？我激动地流下了泪水。这是我整个音乐生活中难以忘怀的时刻！他以惊人的速度拉完这首协奏曲的最后几段，全场听众为之疯狂！！掌声之热烈，使得报幕员足足等了五分钟，让听众安静下来，才能宣布奥利维拉最后的一首曲子是比利时作曲家及小提琴家亨利·维俄当的艰深难拉的第五协奏曲。

当奥利维拉宣布，如果他能进入决赛的话，他就要拉维俄当第五协奏曲时，我感到十分不安。弗拉季米尔·斯皮瓦科夫（Vladimir Spivakov）告诉我说，这首曲子在俄国已经有四十年没人公开演出过……这是一首学生演奏的曲子，又十分困难。奥利维拉为什么要冒这样的险呢？所有和我谈起这件事情的俄国评委都有同感。后来奥利维拉演奏了这首协奏曲。

在他的手中，维俄当的第五协奏曲完全面目一新，听起来不再觉得是首非常困难的作品了。奥利维拉的卓越技巧拉起来游刃有余，而他在这首协奏曲中采掘出来的音乐令人叹绝。在我前后左右，人人都目瞪口呆，难以置信。这难道就是他们所知道的维俄当第五协奏曲吗？听起来怎么不一样呀！奥利维拉用十八分钟演奏完这首协奏曲，我从来没有听到过俄国听众发出这么热烈的掌声。我坐在第一排右面，正好面对奥利维拉，我对着他高呼："你就该得一等奖！"他的确得了一等奖……虽然伊里亚·格鲁伯特（Ilya Grubert）也同时获得一等奖。

每届柴可夫斯基比赛的一个重要内容，就是演奏一首当代俄国作曲家所写的无伴奏小提琴独奏曲。在正式比赛之前（这个比赛每四年在莫斯科举行一次），先举行一个小型比赛，专为柴可夫斯基比赛征选乐曲。1978 年比赛的获奖者是格里戈利·扎波洛夫（Grigori Zaborov）。扎波洛夫是大剧院乐队的首席小提琴，这个乐队以弦乐著称。他将一些炫技性乐曲，如里姆斯

基-科萨科夫的《野蜂飞舞》，巴赫的《恰空舞曲》，亨德尔—霍尔沃森(Handel-Halverson)的《帕萨卡里亚舞曲》等改编为弦乐曲，是世界闻名的。每个参与比赛的人必须在第二轮时即兴演奏一首乐曲，奥利维拉选了扎波洛夫的作品。

显然，奥利维拉把这首曲子演奏得最好，因为扎波洛夫亲口对我说："我希望自己能拉得这样好！奥利维拉在这首乐曲中找到了连我自己都没有想到的美。"在第二轮比赛之后，列奥尼德·柯岗宣布扎波洛夫作品比赛结果，奥利维拉竟不得不和一位俄国评判的学生亚历山大·文尼斯基(Alexander Vinnitsky)分得一等奖，多么令人扫兴啊！这就为整个比赛定下了基调！列奥尼德·柯岗有道理，他先前对我说"真理必胜！"的确是这样。原来订下了两个标准，一个是为西方的演奏者，一个是为东方的演奏者，而比赛的各组都发两个奖。

比赛的最后结果是奥利维拉和文尼斯基同获扎波洛夫作品奖；和柯岗的俄国学生伊里亚·格鲁伯特同获比赛的金质奖章。二等奖为美国的约瑟夫·金戈尔德(Joseph Gingold)的学生戴拉纳·詹森(Dylana Jeuson)和罗马尼亚的米海尔·马丁获得。两个俄国人获得了三等奖。纽约的丹尼尔·海菲兹(Daniel Heifetz)和北朝鲜的一位小提琴家分获四等奖。顺便说一下，海菲兹演奏得非常美！他对柴可夫斯基和勃拉姆斯小提琴协奏曲十分老练的处理，受到听众的热情欢迎，但是也许由于政治的偏见使他只获四等奖。我认为他应当得到比这要高得多的名次。

另外一个使人感到意外的美国获奖者是小提琴最佳钢琴伴奏一等奖，发给了桑德拉·里弗斯(Sandra Rivers)。这位美国黑人妇女是十分出色的，她当之无愧！毫无疑问，她是今日纽约舞台上最好的小提琴伴奏家之一。

依扎克·帕尔曼

(Itzak Perlman)

简介：帕尔曼1945年生于以色列的特拉维夫市，是1930年移居巴勒斯坦的波兰籍犹太人的儿子。帕尔曼所用的小提琴是西班牙斯特拉地瓦利小提琴（1723年制)。1964年获得莱文垂特奖。1967年和小提琴家弗里兰德结婚，有一个儿子叫诺亚，一个女儿叫米莉安姆。现居曼哈坦。

这是在卡内基大厅中举行的每季度只有一次的那种晚会。在舞台上的是亚历山大·施耐德（Alexander Schneider）和他亲自选出来的高年制学生所组成的弦乐队。有时加上几支双簧管、圆号和小号。圣诞节刚过两天，还是节日的气氛。重大节目之一，就是由加米·拉锐多（Jaime Laredo）和帕尔曼演奏的巴赫二重协奏曲。两人合作得天衣无缝，按照巴赫的指示有些段落演奏得光彩夺目。

在休息前，有人敲我们包厢的门，那是卡内基音乐厅留给自己专用的包厢。我们开了门，来的是打着白领带，身穿燕尾服，面带笑容，友好谦虚的帕尔曼。我们请他进来，并介绍给我们那天晚上的客人——圣路易的马格利特·马科斯（Margaret Marcus)。我们就这样开始了我们的谈话，此后还继续了好几

次。每次都使人感到愉快，因为这位伟大的小提琴家是那么地热情友好。

据帕尔曼说，他没有什么时候不想拉琴的。开始时他用的只是一把金属的玩具小提琴，但很快就坚持用真的琴了。他的第一把小提琴是把小的、只值六块钱的破琴，但是他爱琴如命，似乎就是为小提琴而生下来似的。

也就是在这个时期，大约是四岁多一点的时候，他患了小儿麻痹症。这个病的后遗症一直持续到今天。帕尔曼的演出方式已经为几十万音乐会的听众所熟悉。在指挥的左手边上放一把椅子，帕尔曼手持铝制的拐杖，面带笑容地跛着走上了舞台。他坐下来，把拐杖放在地板上，然后从乐队首席那儿接过小提琴和弓，音乐会就这样开始了。一切都进行得这样美好，以致没有谁会想到他的残废。帕尔曼引起了人们无限的赞慕。

帕尔曼从未让小儿麻痹症妨碍他学好小提琴的决心。他很小就进入特拉维夫高等音乐学院。不出几年就在当地举行音乐会，并作为一个神童在国家广播电台广播演出。十三岁时，他被正在以色列搞一档美国的星期日电视节目的爱德华·沙利文所看中。这在帕尔曼一生的事业中是天意安排的一个转折点。在他又去美国作了一、二次旅行之后，决定留在那里了。他进入了纽约朱丽亚德音乐学院，不久便成为伊凡·加拉米安和迪蕾的学生。于是事情一件接着一件的来了：负有盛名的演奏家斯特恩的赏识，以美基金会的奖学金，有机会让索尔·幽洛克（Sol Hurok）为他当经理人。最重要的则莫过于1964年获得莱文垂特最高奖，以及因一次偶然事故而登上了报纸的头版。

所以上报，是由于"瓜乃利小提琴失窃案"。帕尔曼在卡内基后台接受人们的祝贺时，随手放下了为这次演出而特地向朱丽亚德音乐学校借用的一把美丽的瓜乃利·德尔·吉苏琴，事

后再找这把琴时，已被人偷走了，使他大吃一惊。原来这只琴被人以 15 块美金典押在第八街的一家商店里了。第二天琴就赎了回来。这件事情很快就平息下来了。但使帕尔曼以及美国的每一个小提琴家得到了教训，就是要更细心地看好他们的宝贵财产。

我们和帕尔曼的第二次会见，是约定在曼哈坦东区他那宽敞的公寓内。这个地方既是他温暖的家庭，又是他繁忙的工作室。我们说，他似乎从与乐队的合作演出中获得了巨大的愉快——他曾经和纽约、芝加哥、费城、波士顿及其它美国和外国的著名乐队演出过。但是，当他谈到独奏音乐会时，我们听出一种更为深邃而满意的感觉。这可能是因为独奏音乐会使他可以更自由地选择曲目的缘故。我们问他："是否有什么特别喜欢演出的乐曲？"

他说："首先，我认为有许多提琴家的演出曲目，总是他们自己所喜欢的，然而听众可能并不那么喜欢。我总是想到听众，想到他们喜欢听什么。当然，我说的不是奏鸣曲的专场音乐会，而是综合性音乐会。

"我从来也不拉连我自己都不喜欢的东西。我想一想我自己希望在音乐会上听到些什么？一首巴赫的组曲，一些莫扎特和贝多芬的奏鸣曲，然后是德彪西等的某些技巧性的小品。一个人如果来听奏鸣曲的专场音乐会，那他对音乐可以说已经有很深的爱好。但是听一般音乐会的都是喜欢听些别的东西，听某些更富于旋律性的乐曲。"

"那么，"我们说，"你的意思是一场音乐会的节目要平衡啰。"

帕尔曼说："一点也不错，有时我以勃拉姆斯的奏鸣曲开始，有时则以塔尔梯尼的《魔鬼的颤音》来开场。这首曲子无疑是最为令人激动的作品。这样就给人们创造出一种在享受的、在期

待的情绪。到另一个城市，我可能开始时先拉一首亨德尔的奏鸣曲，亨德尔的奏鸣曲正越来越受人们欢迎。有时我整个前半场演奏三首奏鸣曲，后半场演奏象萨拉萨蒂的《安塔鲁萨浪漫曲》、《引子与塔兰泰拉舞曲》，或者是维尼亚夫斯基的《诙谐曲与塔兰泰拉舞曲》等一些灿烂华丽的乐曲。虽然这些作品大家都听得很熟了，但总是百听不厌。结束时我用巴吉尼(Bazzini)所作的《精灵之舞(Ronde des Lutins)》，这是一部惊人之作，充分发挥了小提琴的技术。这些高度技巧性的作品，代表了小提琴演奏的最大表现力。"

帕尔曼继续说，他遇到技术难题，就不断地练习这个地方。这时多半有他妻子托比（Toby）在场，她也是位很好的小提琴家，而且知道问题的关键。帕尔曼喜欢拉给别人听，接受别人合理的意见。

这时我们离题谈了几分钟的摄影问题。帕尔曼本人是个很好的摄影师，对各种最新的镜头和滤色镜都非常感兴趣。他还对声乐有兴趣，他讲话的声音那么好听，练嗓子不过是顺理成章的事情。再说许多提琴家都在试验，特别是在练习室内乐之前，把主题唱一唱，以便更好地理解乐曲。

我们又回来讲小提琴的事情……

帕尔曼说："我们必须牢记几个基本功。运弓是最为重要的，弓子必须拉直，弓和弦必须呈直角，这些要永远记在心里。当我们拉下弓时，手肘要向前推，在拉上弓时则相反。要注意不同的弓速和压力的运用问题。压力太大而弓速不足的话，就会出现刺耳的噪音；反之则会出现飘浮、口哨般松散的声音。只要认真思考这些问题，就可以把它改好的。"

帕尔曼圆圆的脸上充满了深思，热切地对我们说："我们必须培养专心倾听自己演奏的习惯。经常会有这样的现象：听到

的是我们想要听到的东西，而不是实际发出来的声音。例如，可能在乐句中加上了一个滑音，而我们自己并不知道有这个滑音。所以必须认真地听自己的演奏。”

帕尔曼有一双很大的手，我们问他这对他的演奏是否有利。他说：“有时候手大是有用的。有些短句或装饰音型，别人拉就要换把，我只要伸张一下就成了。我并不认为这样做一定正确，但只要它能达到你的目的，不必问它对不对。

“我认为揉音也是这么回事，揉音是一件不可思议的事，要么你有个好的揉音，要么就没有。这是天生的。假如你练习揉音，它可以在速度上、强烈程度上有点变化，但是我认为揉音只能在很小的程度上进行控制，这是个人特有的气质。不过应当努力练好揉音，为了创造优美的音色。”

意识是帕尔曼艺术生活中的一个必要动力。他认为艺术家永远应当清醒地意识到自己在做什么，设法做得更好些。一个经常旅行的人，没有机会和时间练习他的技巧，所以最重要的是防止陷于呆滞、老一套。加拉米安先生和迪蕾女士有空时，帕尔曼总是请他们来听他的音乐会，然后听取他们的意见。

“此外，”帕尔曼的红头发的小儿子诺亚走进书房，“我的兴趣主要是建立我的曲目。除了古典和浪漫时期的音乐作品外，我对某些现代作品也感兴趣。我喜欢斯特拉文斯基和巴托克的小提琴音乐。我和好乐乐队合作并由伯恩斯坦指挥演奏阿尔本·伯格的协奏曲。这是一次很愉快的演出。最近我又有一首迈耶·卡斯特尔曼 (Mayer Castleman) 的新曲子加入我的曲目中。”

开音乐会、上大课、学习、录音、家庭——这一切，使帕尔曼过着繁忙而卓有成效的生活。他希望能通过演奏他心爱的乐器，把欢乐带给他的听众。

拉吉罗·里奇

(Ruggiero Ricci)

简介：拉吉罗·里奇1918年7月24日生于美国加利福尼亚州的旧金山。他家有七个孩子，父母叫他们每人学一种乐器。在父亲的督促下，里奇从幼年起就开始学习小提琴，这位望子成龙心切的父亲决定让他的这个孩子成为一名伟大的小提琴家，并亲自给他上了小提琴的第一课。后来他跟路易斯·帕辛格(Louis Persinger)学琴，头几年由帕辛格的助手伊丽莎白·拉基(Elizabeth Lackey)指导。十岁时已经掌握了十分高深的技巧。1929年他在旧金山乐队协奏下首次登台演出了门德尔松的小提琴协奏曲，同年又在曼哈坦交响乐队协奏下在纽约首次演奏了这一首协奏曲，并立即被公认为第一流的神童。

为了谁当他的监护人问题打过一场官司后，他父亲暂时把他名字改为伍德罗·威尔逊·里奇 (Woodrow Wilson Ricci)；在这段时间里，他曾在小提琴方面有过短期的低落。但是他很快就“东山再起”，受到美国和欧洲热烈的好评。除跟帕辛格学习外，里奇还跟米歇尔·皮亚斯特罗(Michel Piastro)、乔治·库林坎普夫(George Kulenkambph)学习。他的音乐会生涯在1942年第二次世界大战期间因服兵役而中断，这时他以“特种勤务部队”的身份在美国各地的兵营中演出。战后他在卡内基大厅开

了无伴奏的音乐独奏会，重振他的事业，并取得了辉煌胜利。

里奇是属于帕格尼尼这一传统的技巧辉煌的演奏家，他早就被人们看成为世界上出类拔萃的小提琴家之一。他那范围极为广泛而且不断扩充的演奏曲目，恐怕是任何一位提琴家都不能与之相比的。他已经录制了二百多首不同类型的作品，这在小提琴家中录制唱片品种之多创有史以来的高纪录。里奇还是第一位以原作的独奏形式录制帕格尼尼的24首随想曲的小提琴家。

在写本书时，他仍旧平均每三天就开一场音乐会。他曾经有三年在印地安纳大学任小提琴教授，目前在朱丽亚德音乐学院教授小提琴。

里奇住在纽约林肯表演艺术中心(Lincoln Center)附近的一座公寓中。他的弟弟乔治是一位著名的独奏与录制唱片的大提琴家，他的姐姐埃玛(Emma)是小提琴家，在大都会歌剧院乐队工作。

我们在《世界著名弦乐艺术家谈演奏》第一册中刊登过一篇对拉吉罗·里奇的访问，从那次访问到现在，已将近三十年了。在这一段时间里，里奇的提琴事业继续蒸蒸日上。里奇已经成为每一个喜爱小提琴演奏艺术的家庭中经常谈论的名字，这不仅是由于他近乎神话一般地和帕格尼尼的作品联系在一起，而且还在于他对曲目的进取精神，大胆迎接挑战，攻克困难，从不畏惧。

里奇刚从欧洲飞回来，虽然休息不够，而且当天晚上还要开一场重要的音乐会，可是他还是十分慷慨地花几个小时会见我们，而不怕耽误自己的时间。

都快要六十岁了，可是这位小提琴家比一些十几岁的小伙

子还更有锐气和活力。他有着矮小结实的拿破仑式的身材，一双和霭可亲的棕色眼睛，不时露出笑容。他讲起话来滔滔不绝，热情洋溢；他的神态潇洒自如，极不修边幅，在情绪达到顶点时，他可以那样地兴高采烈，好象正在攻克帕格尼尼的“Nel cor più non mi sento”的一段高难度的变奏似的。他是一位对小提琴有着精湛技术的人。他的演奏细致入微，充满丰富的感情，对乐曲的处理是那样的别具一格，给人们留下了深刻的印象。

我们问他：“从上次访问你以来，你觉得自己在提琴方面的进步如何？”

里奇思考了一下，然后说：“从技巧方面来讲，我基本上还是停留在老路上；但是从风格上、声音上来讲，我有所改变。当我听一张自己早期录制的唱片时，我感到我的风格更加健壮了，声音更浓厚、更洪亮了。我过去录制的唱片非常细致干净。我希望还能继续这样演奏，但是现在我更注意声音、更注意我的揉音。

“现在我强调揉音的多样性。有时我使用较窄的揉音，偶尔根本不用揉音。在这方面我比年轻时要求高得多了。我懂得了恰当地使用揉音是演奏小提琴最困难的课题之一。我现在比以前任何时候都更多地从我想表达的这部作品的情绪，以及我在小提琴上所用的把位来思考应当如何运用揉音的问题。”

“你能就你最后的那句话进一步谈谈吗？”

“可以。例如在G弦的低把位上演奏，就可以用宽一点、慢一点的揉音。在E弦高把位上演奏时，几乎所有的人使用的揉音都太宽。假如你把揉音停下来进行分析的话，就会发现手指险些靠近到高半音上去了，有时甚至已经高半个音了。演奏的把位越高，音与音之间在指板上的距离越窄。”

“揉音和音符的长度有没有什么关系？”

“啊，当然，音符越是短，使用令人满意的揉音的可能性也越少。这都是些很难掌握分寸的事。一方面，在经过音上使用过多的揉音比不用还要坏，可是在八分音符、甚至十六分音符上加一点点揉音，可以使你的声音增色不少。当然，要加得恰到好处。如果引起音准上的丝毫问题，那你就苦了。”

“你认为帕格尼尼演奏时使用揉音吗？”

“我认为他是用的。”里奇在旁边桌子上放的一堆乐谱中翻阅，找出了一份帕格尼尼作的小提琴和吉他的奏鸣曲。他打开谱子，指着谱子上印的字“Tremolando”略带兴奋地说：“在我看来，这里不是指用‘震弓’，肯定是用揉音。我不相信帕格尼尼能够不用揉音而取得这样惊人的效果！”

里奇的这个理论引起争论，有人赞成，有人反对，各有各的道理。但是这和我们这次访问并没有直接的关系。十分可惜，我们把话题又引回到他自己更加注意声音的问题上来了，指出他现在演奏的快速分弓比年轻时拉出来的声音更加热情。

“这是因为我把这样的乐句想象成歌唱性的乐句，我感到演奏时有了更大的自由，我那改进了的声音，就是这方面发展的一个重要部分。但是我要告诉你，没有规律的自由是一钱不值的，除非你想象个吉普赛人那样拉琴。把自由的感觉和一定的音乐造诣两者结合好并不容易。这是我不断努力争取做到的事情之一。”

我们问他：“你是否可以谈一下音准的问题？例如，拉快速的半音经过句的困难在哪里？”

“你知道这里的主要问题是什么？很简单，这里主要的问题就是手指不要打架，特别是在高把位。为了好拉，也为了音准保险起见，我通常是伸张相邻的手指，去演奏三度音程。”

“你对所谓的绝对音准有何看法？”

“我感到绝对音准是个比较抽象的概念。在音乐中，每个音的音高都是和另外一个音相关联的，不一定依靠某种硬性规定的绝对音准。例如大、小三度，大、小七度之间的差别，应当偏高一点。”

“甚至比钢琴还要高吗？”

“是的。我并不认为钢琴的音准可以用作判断音准的可靠依据。”

“那么用钢琴来调小提琴的弦怎么办哪？”

“啊，这是一个还从未充分探讨过的问题。首先A弦要比钢琴上的A音稍稍高一点。D弦要调得比A弦高一点，G弦比D弦高一点。A弦要比E弦低一点。”

“请解释一下你最后的这句话。”

“是这样的，我们这个时代使用的E弦都是钢丝的，它不象A弦那样容易改变音高，因为A弦一般都是铝包在比较柔软的羊肠上制成的。例如G弦，如果你完全按照A弦把它调准，然后演奏，象布鲁赫第一协奏曲那样在空弦G上开始拉，这个G音就容易偏低。除钢丝的E弦外，其它各弦都有降低的危险，除非你开始时就把它们调得高一点。这是因为越拉越低的关系。”

“当你和乐队一起演出时，你怎样调弦？”

“当我在后台，而乐队已经在台上演出时，我就使用乐队的总的音高，这个音高肯定比我到台上去调弦时双簧管给我的音要高一点。”

“在调音时你是怎样把温度的变化也考虑在内的？”

“这是个很好的问题。当我在象好莱坞碗形剧场这样的露天场子演出时，这方面的问题最为困难。我肯定是在后台调弦，但不是在我的更衣室，而是就在布景后面温度和台上最为接近的地方。我仔细地听着乐队的音高，并且要反复地调三、四次。

这个过程大概要花上五到十分钟。"

"你是否根本不在听众面前调弦?"

"不调，除非由于某种原因我没有机会听到乐队的音高，或是台上的温度差别很大，那就要在台上调音。假如乐队在演奏的是十二音体系的作品，我听不到三和弦，那我就要在听众面前调音了。"

"无论在什么情况下，你是否总是把A弦调得高一点?"

"也有例外的情况，例如，当我在亚利桑那那样干旱地区演奏时，小提琴的音容易变高。一般说，整个乐队的音会往高里走，独奏小提琴的音变低，这样就使整个乐章都走调。"

"多害人，是吗?"

"让你说对了！大多数小提琴家调弦时我还注意到一件事，当他们根据A弦调D弦时，他们先把弦轴松到大约#C附近，然后再向上调到正确的D音上。这样，他们如果用手指拉一拉弦，也就是相当于演奏时弦所承受的压力，这个D音就低了。我也用手指拉弦，但是我先用弦轴把音调得高一点，这样，我就事先把弦承受的压力估计在内。我再讲一些有关调弦的其它事情好吗?"

"那太好了！"

"我调弦时从来不是从低向高拧弦轴，我先把音调高，然后向下调到应有的音高上。看看一个第一流的钢琴调音师是怎样调音的。他们是先把音调高，然后用力敲几次弦。这样弦就牢牢地固定在正确的音高上了。"

"当你和钢琴一起演出时，你是否在听众面前调音?"

"我尽可能地避免这样做——象帕格尼尼那样。我坚信，除了迫不得已，他是从来不在听众面前调音的。"

"你是否认为这和帕格尼尼使用特殊调弦法（Scordatura）

有关？”

“肯定有关系。例如，当他演奏他的D大调第一协奏曲时，他偷偷地把琴调高半个音，所以他实际上是用 ^{b}E 调演奏的，这样使小提琴音色增添了一定的光彩。再说乐队分谱已经写成D调，而乐队队员并不知道他在调音方面所使用的这个花招，他们认为他真的是用D大调演奏的。”

“你肯定是非常强调正确的调音。”

“是的。当我担任比赛的评判时，我从比赛者使用的调音方式就开始打分数了。我感到一个不打算认真调音的人，也不会认真地对待音准。我记得别人给我讲过一个有关胡拜(Hubay)的故事。他的一个学生上台演奏时没有细心地调音，胡拜就把这个学生从他的班级中开除了。”

“我们是否可以从演奏的角度来谈谈调音的问题？”

“可以，我们就从具体演奏乐曲谈起。我过去在演奏一首乐曲时常常会遇到音准的问题，每次想到这件事，总恨自己怎么这么笨。那时我也象许多小提琴家那样用一般的方式调弦。当我一使劲拉开始的那些和弦时，A弦就低了，这样，整个曲子只好‘心惊肉跳’地对付音准。现在我懂得了。在调弦时，必须考虑到气候因素和在什么场合等，这样当我正式演奏时，就不会发生什么偏高或偏低的问题。虽然从事音乐会演出生涯的同事们可能认为我的想法有些多余，可我还是感到这样做对调弦要可靠多了。有时我调完弦之后，演奏柴可夫斯基协奏曲华彩乐段中的六度下行半音乐句，我就觉得非常得心应手。”

我们几乎已经详尽无遗地讨论了调弦的问题，接下来我们想请帕格尼尼传统的这位活泼的继承者，为我们分析一首重要的小提琴作品，随便哪一首都可以。

他反驳地说：“没有什么好分析的，你去找音乐学家，他可以

做得比我好。我更想谈谈弦乐演奏者常犯的错误。”

“是些什么错误呢？”

“第一，演奏得很粗制滥造，不够细心，太容易满足了。”

“还有什么？”

“音准，音准，音准！”

“你建议怎样纠正音准上的缺点？”

“要纠正音准，学生以及专业人员必须学会使用上帝赐给他们的耳朵。使用录音机也能给他带来巨大的帮助。对了，还有一点，找一位爱挑毛病的老师。

“有许多教师认为教音准太幼稚了，不是他们应当做的事，他们给这些小家伙拉大作品，学生们就这样不准地拉上一辈子。”

“请继续说下去。”

“好的。另外一个很大的弱点是持续性运弓（Sostenuto bowing）。许多演奏者缺乏流畅持续的运弓。普遍存在着这样一种缺点，右手腕先向上推，然后再往下拉，因此，不论在弓尖和弓根都听得出换弓的声音。其它常见的运弓缺点是由于用弓不够长，或是压力用得过多。今天大多数的年轻演奏者都因为不能拉上一把瓜乃利小提琴而不开心，他们不会拉斯特拉地瓦利小提琴，因为斯特拉地瓦利小提琴不能让他们为所欲为。其实假如他们好好拉的话，他们应当能演奏斯特拉地瓦利小提琴。”

“关于小提琴演奏中的主要缺点，你都提到了吗？”

“还没有。还有一件事真使我烦恼，百分之九十九的人都有这种缺点。我讲的是在连续的经过音上揉音不均匀的问题。他们一个音用揉音，接下来几个音却不用揉音，这样就影响了那些有表情乐句的流畅、连贯。再不然，一个乐曲开始时不用揉音，而到后来才使用揉音，这样就形成了一个乐曲产生前后不统一

的音色。”

“里奇先生，你不久就要在美国首次演出帕格尼尼的第六协奏曲，能否请你讲讲有关这方面的事情？”

“好的。由于我不是音乐学家，所以除了演奏这首协奏曲以外，我能做的就是告诉你一些事实。这首协奏曲虽然叫做第六，实际上是在D大调第一协奏曲之前写的。我认为这是帕格尼尼按照他以前的那些小提琴作曲家的传统方式写成的。在第一协奏曲、实际上是他的第二部协奏曲中，他把小提琴的技巧发展到一个惊人的水平。我建议学生在试图拿下第一协奏曲之前先学习第六协奏曲。”

里奇用的是一把瓜乃利·德尔·吉苏琴，这把琴以前属于名入史册的伟大小提琴家布罗尼斯拉夫·胡伯曼（Bronislav Huberman）的。这两位艺术家的体格与长相倒是有一点相象，虽然演奏风格完全不同。我们询问了有关他的小提琴的情况。

他说：“我的德尔·吉苏小提琴是1734年造的，是这位制琴大师的中期作品，它在音质上更加接近斯特拉地瓦利，它和海菲兹的那把琴不同，那把琴是晚期的作品，更富于变化。海菲兹在E弦上的独特的起奏和强烈的声音是十分罕见的。我另外一把琴是晚期德尔·吉苏的复制品，这把琴声音很好，样子也很美，我时常用它来开音乐会。它是纽约的卢兹·贝利尼（Luiz Bellini）作的。”

“你认为，古琴一般来讲比较难拉吗？”

“如果你知道应当怎样拉就不难了。现在有许多年轻人到乐器店去试试古琴，他们只用 ff 的声音试琴，他们只想看到自己能拉得多么响，假如他们不得不拉一把装有古代小提琴家们所使用的那种羊肠弦的古琴的话，他们连一个音也拉不出来。”

“既然你谈到了声音洪亮的问题，你能否再深入地谈下去。”

“好的。对待声音洪亮的问题有两种态度：一种人关心的是单独一个音符能拉得多响，另外一种人关心总的音响构成。后者就是古代的意大利学派及后来的比利时学派所强调的。我要的是真正洪亮的音响，而不是挤出的音量。通常给人印象是很响的声音，在音量测定仪上的指数不一定是高的。例如，我们听一位优秀的歌唱家，感到他的声音很丰满、圆润、有共鸣，但是，在音量测定仪上的指数会比那些把脑袋似乎都要迸炸地尖叫的人要低。有些人讲话时的声音好象胸腔里有个管风琴，而我讲话的声音就有点尖，很少共鸣。这一切都说明，在演奏小提琴时，理想的声音是建立在产生共鸣的基础上，而不是通过使用粗暴沉重的运弓压力，或是不断地使用直接的起奏。辉煌的海非兹式的运弓起奏非常有穿透力，这是很好的，但是总不能一直使用。这种起奏放在E弦上使用是非常好的，但是放在G弦上就容易产生粗糙刺耳的声音。小提琴演奏者可以努力掌握大卫·奥依斯特拉赫的那种俄国式的起奏。优秀演奏家的起奏应该是有变化的。”

“请你讲讲你的小提琴弓。”

“我有两把佩诺特(Pajeot)弓。一把是非常硬的，我称它为室外用弓，我在好莱坞碗形剧场，或是在气候潮湿的地方演出时就用它。在正常的环境中我就从不使用它，因为我其实并不太喜欢它。但是我另外的一把佩诺特弓在潮湿的地方就太软了，我最喜欢的还是我的那两把皮卡蒂(Pecatte)造的弓子。”

“你演奏的作品是否影响你选择使用什么弓吗？”

“影响的。当我演奏象普罗科菲也夫这样要求音的颗粒性的作品时，我就喜欢比较紧的弓。假如我演奏巴赫这样需要洪亮声音的作品时，我就喜欢使用比较软的弓子。这时弓毛可以很方便地贴在三根弦上。”

“当你演奏巴赫的恰空时，似乎你经常是同时拉三根弦，这是不是因为你用的琴马比通常的扁平些？”

“琴马的高度是很有趣的。你们知道，做琴的人一般是根据一个标准的金属模子来确定琴马高度的。这对于一般的演奏者来讲是行的，他们使用弧度比较大的琴马还可以对付。但是对于小提琴演奏家来说，他就需要一切有利条件，他可以做两件事情。”

“是两件什么事情？”

“第一，他可以把马子尽可能削平，只保持最小的弧度，只要能很方便地换弦就成了。另外一件事情是使弦尽可能靠近指板，弦到指板的空间只要能使弦不发出嗡嗡的声音就成了。”

“把琴马弄低了不会减少乐器的光彩吗？”

“啊，”里奇笑了笑。“我们根本不必把琴马削低，而只是把指板提高到与琴弦尽可能靠近的位置。这样做对音准也是非常有利的。”

我们感到这位演奏家讲出了他个人在提琴方面的诀窍，这是多么大的气度啊！接下来我们想了解一下他对教学的一些想法。“你是怎样训练学生的精确音准的？”我们问他。

“良好音准的关键是训练耳朵。我听了许多二十多岁的年轻学生，从开始学琴以来一直拉得不准，因为从来没有人关心训练他们的耳朵。当我年轻时，我的老师们经常用力敲钢琴来帮助我纠正音准，当然，钢琴的音是准的话，那就更好了。可是，这种办法当然不是个真正令人满意的办法。”

“那么你建议怎么办呢？”

“首先，学生要不断地和空弦及自然泛音对音，以纠正音准。第二，他要集中练习持续的很响的音。我年轻时，经常在指板上面来回练习三度，集中注意音准。这也有助于发展左手的把握

性。我主张大量练习五度，由于角度的关系，手指在高音弦上要按得比低音弦多一点。既要垂直地掌握指板，也要水平地掌握它。”

“你建议你的学生主要靠脖子和肩把琴夹住，还是靠左手把琴托住？”

“不应当只靠脖子把琴夹住，也要靠左手托琴。当我拉琴时，你想把琴拿掉的话，你能把它从我的下颏推开，但不能从我的手中拿掉。我不主张用肩部把琴夹得死死的，因为这样做不仅会妨碍总的放松，而且无论你用下颏把琴夹得多么紧，一推还是能把琴推掉的。左手持琴应当是象握拳头的样子。”

“你认为手指应当怎样放在弦上？”

“学生应当避免使用指尖按弦，而应当用手指多肉的地方按弦。”

“你是怎样调整好用弓拉出来的各种洪亮度的声音？”

“最主要的就是要找到声音的核心，不管你拉的是什么样的力度。从演奏乐器的角度来讲，进行正确调整的两个重要接触点是左手的指尖和右手的食指。”

“在使用不同的琴弦以取得不同音色方面，你有何‘经验之谈’？”

“谈不上。这对于每个小提琴家来讲都是因人而异的。在这方面我只能说，我从来不想在A弦的高音区发出大的音量；因为那里没有什么特别的音质。我喜欢在抒情乐句中、在A弦上演奏五线谱的第五线上的F音，因为这个音在E弦的低音区往往很硬。G弦上的高把位是个危险地带，我多用一些手指压力。在这个地方演奏，就象在湿的公路上开车，一点也不能大意的。”

“里奇先生，大家都知道你是一位细致的演奏家，可是你也象每一位著名的小提琴家那样，花很多的时间，用慢的速度非常

认真地练习。当你放开手脚大胆演奏时，你是否觉得还必须照顾到一些注意事项？"

"咳，每个拉琴的人都不得不注意，至少应当小心。甚至帕格尼尼也不得不小心地把那些双泛音拉得干净。但是每种乐器都有它的专门技术。例如，当我在G弦高把位上演奏时，我注意不要换太多的手指，免得手指相互妨碍。我避免使用1—2、1—2这样的指法，而是使用1—1、2—2、3—3等这样的指法。我在这个非常困难的地区就是这样小心谨慎的以现实态度使用我的乐器。"

"你在运弓方面有什么类似的建议吗？"

"有的。大多数的演奏者都没有思考过这方面的问题，但是如果左手是从低把位往高把位运行时，用上弓演奏低把位的音、下弓演奏高把位的音比较方便。我的理论是左右手的运动方向一定有某种关系。我并不是说这个规律是不可违反的，但是一般来讲，这样做是比较可靠的。"

"你对学生的指法有何建议？"

"首先，我要他们不要只用一种指法练习各个音阶。实际上只要声音和音准是好的，使用什么指法都没关系。但是使用不同的指法练习音阶，对发展手指的灵活性帮助极大。而且，虽然有些人的第4指很有力，有些人4指软弱，但是一般来讲，4指要演奏优美的音色总是不够理想的。

"我不主张使用固定的指法，不同意某些教师把他们自己的谱子给学生，叫他们抄这些指法，这样做是可笑的。各人的手和手指形状大小都不一样，对一个演奏者是方便的指法，对另外一个人可能非常可怕。我有一个女学生是东方人，她的手指非常短，当她拉高把位时，拇指就要离开琴颈。那又怎么啦！对我来讲，只要她能拉得好，用脚拉也可以。总之，就象对待演奏中的一切

问题一样，不论是技术或是表现，我们应当训练学生用他们自己的头脑去选择，学会自己进行思考，这是没有什么东西可以代替的。”

我们从心里赞同他的看法。

里奇先生这样坦率，这样真挚，毫不炫粄其词。我们决定向他提出一个其他胆小的艺术家可能回避的问题。

“里奇先生，”我们问他。“你对音乐评论家有何看法？他们是天使还是刺客？”

这位生气勃勃的艺术家当即回答说：“两种都可能。我个人没有什么必要反对音乐评论家。我在和他们较量中得分一直是比较高的。大多数的评论家对我的演奏都说了许多好话，当然也有一些不那么好。但是你们知道，对于真正懂得小提琴演奏甘苦的人给我的批评，我毫无怨言。怎么说呢，谁没有‘马儿失蹄’之时，我恨的是那些对小提琴一窍不通的骗子昧了良心进行的批评。

“我给你们讲个故事。一次我和一位钢琴家一起准备了一场内容极难的、极不一般的音乐会，我们一起辛辛苦苦地练了三个月，音乐会开得非常成功，一切都很好。某位评论家却给我们当头一大棍，似乎是他不喜欢这类音乐，我们演奏就‘有罪’，他就对我们大加嘲弄。

“另外一次，我和一位吉他演奏家一起开音乐会，我们练习的时间很少，演出时到处是毛病，我感到非常不安。第二天我们得到的却是热烈的好评。这场音乐会很‘新颖’，这位评论家喜欢新颖。评论这种事就象是玩俄国的轮盘赌博，有时光靠演奏得好还不成，艺术家也需要碰运气。”

在评价拉吉罗·里奇的艺术时，有些观察家常把他称为小提琴上的体操家。的确，他取得的那些惊人成功，有不少是由此

而来的。可是他的演奏曲目已经逐步扩大到了惊人的地步。

除了标准的演奏曲目外，他还大胆地接受象吉纳斯特拉(Ginastera)这样复杂的现代协奏曲的挑战。直到笔者写作本文时止，他还是唯一的录制过伊萨依的六首无伴奏奏鸣曲的小提琴家。他比其他任何小提琴家都更深入到各个冷门的角落，挖掘那些现在几乎已经被人们遗忘了的帕格尼尼、恩斯特、维尼亚夫斯基、维切依(Vechey)等人写的极为艰涩难拉的乐曲。他的一张"迪卡"牌唱片，可以说集各种惊人的左右手基本技巧之大成。其中包括有帕格尼尼的《约瑟夫·韦格尔主题变奏曲》及《"上帝赐福皇后"变奏曲》，维尼亚夫斯基的《奥地利国歌变奏曲》，恩斯特的《夏天最后的玫瑰变奏曲》。最近他在纽约举行了一次多协奏曲的音乐节，由四位指挥家指挥乐队演奏主要的小提琴协奏曲。作为一个小提琴家来讲，他的充沛精力令人难以置信。

拉吉罗·里奇代表了小提琴演奏艺术的光辉前景。里奇的金碧辉煌的技艺令人联想起无论在过去的时代以及今天那样复杂的时代中，作曲家和演奏家们所作的英雄般的努力而产生的音乐，将长久地激励世界各地的小提琴家们大胆建立新的功勋。

弗拉季米尔·斯皮瓦科夫

(Vladimir Spivakov)

简介：弗拉季米尔·斯皮瓦科夫 1944 年 9 月 12 日生于苏联乌拉尔地区一个大约只有 25 万人口的乌法市。最早由母亲教他弹钢琴，后来父母希望他学习大提琴，但是小斯皮瓦科夫喜欢小提琴，因此于六岁半开始学习小提琴。他的第一位小提琴教师是西格尔(Siegel)夫人，后来进入列宁格勒音乐学院，在维尼阿民·希尔 (Veniamin Sher) 教授班上学习。最后又在莫斯科音乐学院跟著名的教学家杨凯列维奇(Yankelevitch) 教授学了八年。他曾在蒙特利尔(Montreal) 国际小提琴比赛中获得一等奖，1970 年国际柴可夫斯基比赛中获得二等奖，1967 年在热那亚举行的帕格尼尼比赛中获得二等奖，在巴黎举行的雅克·蒂博比赛中获得四等奖。

大卫·奥依斯特拉赫曾经用这样的话来描述他这位年轻同事的演奏："他演奏的特点是对作品风格有细腻而深刻的理解，高雅的趣味，无瑕可击的辉煌技巧和璀灿的艺术个性。"

斯皮瓦科夫在苏联进行了广泛的演出，并在日本、匈牙利、意大利、法国、加拿大以及挪威、瑞典、芬兰等各地演出，取得了极大的成功。1974—75 年演出季中，他首次在美国演出。斯皮瓦科夫对绘画、建筑和心理学都有着特殊的爱好，曾经正规地学

习过六年绘画。

我们以越来越大的兴趣注视着弗拉季米尔·斯皮瓦科夫在美国的演出,距今已快三年了。在过去这二十年中,有过不少技巧十分精湛的苏联小提琴家来美国演出,但只有少数人取得了如此难以描绘的成功。甚至有几位曾经获得权威性的莫斯科柴可夫斯基比赛一等奖的人,在访美演出一、两次后,也不能再来了。尽管这些人各有其演奏家的个性,可是美国的观察家们感到他们缺少那种能长久吸引听众的特点,至少对西方世界的听众是如此。

但是音乐会票子经常在莫斯科销售一空的斯皮瓦科夫却受到美国听众和评论界的异乎寻常的欢迎。的确,对于他的演出,评论界几乎都发出极热烈的好评。到目前为止,他于两年半内在纽约和芝加哥各演出了五次,两年内在旧金山演出了三次。他在西方的演出合同正在继续剧增,他的职业小提琴家的声望蒸蒸日上。认为他的某些特点可以与海菲兹联系起来的人,还不在少数。

我们想更多地了解这位正在崛起的新星,他也愉快地到新泽西州迪尔的阿克赛尔罗德博士和夫人漂亮的海滨别墅中做客。

这位在舞台上十分引人注目的俄国籍犹太小提琴家,中等身材,黑黑的头发,有着击剑家般柔软而苗条的身材。虽然已经三十岁了,可是看上去却年轻得出奇。尽管不能说他的容貌长得象年轻时的内森·米尔斯坦,但凡是还能记起米尔斯坦年轻时模样的人,都会觉得两人在总的形象上有相似之处。

斯皮瓦科夫态度严肃,但既不生硬也不拘谨。他的讲话平静而准确,但是很容易觉察到蕴藏在他内心的热情的性格。他的

英语讲得不太流利，当他需要表达稍为复杂一点的想法时，我们就请阿克赛尔罗德进行翻译。

我们请斯皮瓦科夫谈谈他早年学习的情况。

“我非常感激我的第一位老师西格尔夫人，她是一位非常优秀的教师，是列奥普德·奥尔的学生，通过她对我的训练，使我对奥尔的小提琴传统产生了亲切的感情。她教会我的一件非常宝贵的事情，那就是，一开始就教我用各种不同的揉音：手指、手腕、手臂的揉音，在小提琴上歌唱。她也是柴可夫斯基比赛一等奖获得者鲍里斯·古德尼科夫（Boris Gutnikov）的老师。她的去世使我感到特别难过。后来我在列宁格勒音乐学院跟谢尔教授学习。”

“你的父母强迫你练琴吗？”

“是的，可是我的父母都有工作，所以大部分时间都由我自己练习，那些年我恐怕没有好好练习。那时我对读书怀有很大的热情，可以一头栽进文学许多小时。后来我对绘画、建筑、体育以及”他笑了笑说，“女孩子发生了兴趣。我花了一些时间练习拳击，并被绘画迷住了，特别是油彩和水彩的风景画。我花了六年学习绘画，打算把它作为我的职业。”

“小提琴方面的情况如何？例如，当你十岁时，每天练多长时间的小提琴？”

“那时我每天大约练习三个小时，我承认，由于我的兴趣过分广泛，所以失去了许多本来应当用来练习小提琴的宝贵时间。但是后来我对小提琴的喜爱越来越大了，就不再需要别人催促我练琴了。”

“你受的一般教育的情况如何？”

“我受过正常的中等教育。你们知道，在苏联，艺术课和一般学校的文化课是并重的。正是基于这样一种做法，一些原来

以为对艺术有培养前途的青年学生，学到后来发现他们缺少从事所选择的艺术专业所具备的才能时，他们所受到的基础教育可以让他们转而从事其它职业。不管怎样，我的确感到，每一个学习音乐的学生都可以从学习绘画和文学中学到许多东西，我大力提倡这样做。

“我对心理学发生了兴趣，伯托夫（Bertove）教授有关这方面的一本著作对我起了很深远的影响。该书认为每次练琴的头二十分钟最为重要，以后的练习就靠肌肉而不是靠头脑了。斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky）在他的某一本书中也强调指出，练习时思想过程若不成为身体动作的一个组成部分，这个练习就很少有价值。这一点对所有的表演艺术，不管是音乐或是其它什么形式，都是适用的。”

“我们知道你跟著名的杨凯列维奇教授学习，你非常尊重他的教学方法。你在跟他学习的八年中学到些什么？”

“首先我要说，杨凯列维奇教授是我音乐生活中的最大的灵感。他是一位能够认识和理解每个学生的基本问题，并编写适合各个学生具体需要的练习的教学家。例如，我本来在运弓中有明显的弱点，他就叫我用弓的各个部位和不同的长度来练习，并用连弓、分弓、断弓等各种弓法来克服我的缺点。他甚至还叫我用不同方法使用右手手指，以全面控制弓子。”

“他是否也象约阿希姆那样，教所有的学生都使用同样的姿势握弓？”

“完全不是这样。杨凯列维奇总是考虑学生的具体生理条件，并按照他们各自的生理特点发展各种特色的演奏技巧。他于 1973 年去世，这是小提琴教学界的巨大损失。”

“你学过哪些练习曲？”

“我学过所有重要的基本练习曲，克莱采尔，可是不能说我

喜欢它的每一条变奏，罗特，费奥里罗，加维尼，顿特。我认为顿特特别有价值。后来还学习了恩斯特，帕格尼尼和维尼亚夫斯基。”

“你第一次公开演出时几岁？”

“十三岁。但是我记不起演奏什么内容了。十六岁时我参加列宁格勒白夜节的比赛，这是我最早的一次成功。我的年纪太小，不合格，不能正式参加比赛，但他们还是让我拉了，以后，他们就破格给了我一等奖。”

“你演奏的是什么？”

“我记不得了，但是我记得是两首用钢琴伴奏的作品。”

“你现在还每天练习音阶吗？”

“不练，我喜欢练习各式各样作品中的困难乐句来保持我的技巧。”

我们注意到斯皮瓦科夫的手非常柔韧，伸张性很好。“你有什么训练柔韧性的特殊练习吗？”

“有的，但是这和我手上的肌肉感觉没关系，这完全是个思想过程。但是，我想告诉你我奉行的一个理论，不过我坦率地承认，这种理论在我生出来之前就有了。”

“什么理论？”

“我讲的是左手肘和4指的关系。无论你在哪个把位中演奏，手肘都应当直接在4指下面。我认为这很重要。甚至当你左手在指板上来回移动，手肘必须时而在琴左边，时而在右边时，手肘也要直接在4指下面。”

他进行了示范。“你们看，不管手指的位置如何，手肘都应当象一个支撑点，用来影响手指、手腕或手的动作。”

“你用的是什么琴和弓子？”

“我用的是一把声音非常好听的戈白蒂(Gobetti)做的琴，但是我用的是一把普通的德国弓。”

“在你成长期间哪些提琴家对你的影响最大？”

斯皮瓦科夫缓慢而细心地回答说：“梅纽因，奥依斯特拉赫，海菲兹，斯特恩。他们四个人对我都有影响！”

“给我们讲讲你的曲目问题。”

“我演奏所有的标准曲目。其中包括许多巴洛克(Baroque)时期的协奏曲，例如纳尔第尼、塔尔梯尼、维瓦尔第及海顿D大调协奏曲等。在技巧性的协奏曲中，我还演奏恩斯特协奏曲。在听了海菲兹演奏康纳斯(Conus)协奏曲后，我也学习了这首协奏曲。除了贝多芬、勃拉姆斯、西贝柳斯、柴可夫斯基和其他重要的协奏曲外，我还演奏苏联作曲家的协奏曲：普罗科菲也夫的两首协奏曲、肖斯塔科维奇第一协奏曲以及哈恰图良、赫连尼科夫等人的一些协奏曲。我的奏鸣曲、室内乐、小型乐曲的曲目也是非常广泛的。苏联的小提琴教学，要求学生掌握十分广泛的曲目。”

直到我们写作本文时为止，斯皮瓦科夫所录制的唱片还不多，但是我们知道他已经在苏联为国际书店录了一些唱片，我们询问了他有关这方面的情况。

他说：“是的，我大约录制了十张唱片。事实上，它们在国内销售得非常快，我自己每种只有一两张。其中有巴尔托克的第一狂想曲，罗克泰里—奥依斯特拉赫的奏鸣曲，帕格尼尼—克莱斯勒的《妖精之舞》，普罗科菲也夫的《旋律五首》，谢德林—茨岗诺夫的《模仿阿尔贝尼兹》，都是由维多利亚·波斯特尼科娃(Victoria Postnikova)① 任钢琴伴奏。我还和其他的苏联音乐家们一起录制了一些室内乐唱片，并和乐队一起录制了柴可夫斯

① 维多利亚·波斯特尼科娃现在是位钢琴独奏家，曾经和斯皮瓦科夫结婚，以后嫁给指挥家金那迪·罗兹杰斯特文斯基(Gennady Rohzdestvensky)。

基等人的几首古典协奏曲。

“对了，我还要和英国室内乐队录制两首莫扎特的协奏曲，并由我自己指挥。”

“你的工作很忙，是否有时间从事教学工作？”

“教的，所有苏联训练出来的艺术家都要把他们的知识传授给年青的一代。我以十分严肃的态度从事教学工作，并不断地寻求新的想法和方法去解决小提琴的问题。目前我有六名音乐学院的学生。”

“你的课要上多长时间？”

“我的上课时间很自由，从来不看表。为了使学生能有真正的进步，需要多少时间我就花多少时间。”

“斯皮瓦科夫先生，近年来在美国认真学习小提琴，准备从事这个职业的青年大量减少了，在苏联是否也这样？”

“就我所知没有这种情况。当然，我这里并没有什么统计数字来证明这一点，但是在苏联人们十分愿意从事并追求小提琴这门专业。我们的音乐学院的名额是满的，教师很忙，也不缺少学生。”

“关于组织独奏会曲目的问题你有何看法？你是否同意近年来所流行的认为主要应当演奏大型曲目？”

“不，我尽可能地包括各种风格、各种类型的音乐，大型的、中型的和小型的作品。我认为多样化的曲目对听众来讲更有兴趣，而听众的兴趣和精神上的享受是小提琴演奏者必须考虑的至关重要的因素。”

斯皮瓦科夫事先已经同意为我们分析一首重要的作品，由于时间关系，不可能按小节逐一分析，我们请他从总的处理方面讲一讲。他选择了所喜爱的勃拉姆斯G大调第一奏鸣曲（作品78号）。他承认对勃拉姆斯的作品有特殊的兴趣，我们问他

这是怎么回事。

“当我听了著名的男中音歌唱家费希尔·迪斯考(Fischer Dieskau)演唱了勃拉姆斯的歌曲《雨》之后，他所细致揭示出来的作品的内在美，深深感动了我，我决定进一步研究我过去演奏过的勃拉姆斯的小提琴音乐。现在我已充分地深入到这些乐谱之中，进行了再学习。

“我所得出的一个结论是，勃拉姆斯在这些谱子中所标记的记号要严格地做到，例如，在这部作品小提琴分谱的第一页上他标记着 con anima（有生气地），而在另外一个地方则标记着 sostenuto（沉着地）[1973 年，威纳版]。”

“你对第一乐章总的处理是怎样的？”

“首先，我感到通常人们都演奏得太慢、太沉重了。我可以给你讲一个有关这一乐章的故事吗？”

“请。”

“在一次旅行演出中，我不得不住在一个农村的小镇上，不知为什么我总是不能入睡。这个主题不停地在我脑海中翻腾。不眠之夜一小时一小时地过去了，我越来越对我过去处理这首作品感到不满意，我觉得缺少了某种根本性的东西，后来这些东西在我的头脑中终于出现了。我所缺少的正是那种田园式的宁静感。就象我们在一幅平静的农村风景画中所感受到的恬静的气氛；想象那沙沙作响的、沾满露水的野草，肥沃的大地上冉冉升起的一轮红日，尚未消散的凉爽雾气，由钢琴所模仿的远处传来的钟声等。这些听起来似乎有些过分浪漫主义化，但是它们深深地感动着我，我感到那个不眠之夜使我对这个乐章的理解，甚至是整个作品的理解，大大地成熟了。当然，谁也不知道，可能随着时间的推移，我对这部作品的美学观点又会想出什么来加以改变。”

“你对慢板乐章有什么话要说吗？”

“有的。和第一乐章相反，我感到通常人们把这个乐章演奏得太快了一点。我恐怕比任何人都演奏得慢一些。”斯皮瓦科夫示范性地唱了一下主题。“我认为这是具有很深感情的音乐，它有着某种庄严的气氛和敏感的内在因素。它还有一种悲哀的情绪以及其它各种感情。钢琴合作者也要象小提琴家那样投入到这些细致的情绪变化中去，并且从同样的角度来看待这部作品。第二乐章和第三乐章之间我并没有很大的停顿。”

“你对最后那个非常从容的快板乐章有什么话说吗？”

“这里是欢乐的感情，我非常注意不要象许多人那样把十六分音符演奏得很匆忙，十分留心音乐性质和音色上的变化，不这样的话，这首奏鸣曲可能使人感到非常单调。有许多地方可以在不改变乐谱所规定的前提下，把乐句演奏得富于想象，音乐的进行有时稍带英勇的情绪，有时是安静而温和。我认为应当使用一种自由的演奏方法，使音乐保持流动。但这不是一段快速的音乐，应该避免赶速度。”

我们禁不住地向他提出了最后一个问题：“简单地说，把苏联现在的一批青年小提琴家和美国的同行们比较一下的话，你有什么看法？”我们知道，这是一个很难回答的问题。

但是斯皮瓦科夫毫不犹豫地说：“我认为苏联小提琴学派在乐器的技巧水平上可能占优势，但是美国的学生通过室内乐及其它合奏等方面，在音乐上得到更广泛的熏陶。我认为把这两者综合起来，那就理想了。”

对斯皮瓦科夫的谈话，我们向他致谢，祝他一切顺利。接下来的其余时间，听他试奏一把把小提琴。

在访问斯皮瓦科夫的第二天晚上，我们应邀出席他在卡内

基大厅的音乐会。一场用钢琴伴奏的小提琴音乐会，在这样一个大厅里能座无虚席，那是不容易的，但斯皮瓦科夫的音乐会票子却经常是销售一空。当阿克赛尔罗德博士走到卡内基大厅门口时，两位陌生人询问他所带的大皮包里是什么东西，他告诉他们是摄影器材，准备在音乐会后和斯皮瓦科夫一起照相。他们虽然态度很客气，但坚持要他把皮包寄放在衣帽间里，否则不准入内。他抗议说，"音乐会后我们还要和斯皮瓦科夫吃晚饭呢！"但是毫无办法。

当斯皮瓦科夫极为深刻而很有感情地演奏巴赫的《恰空》，音乐会正走向高潮时，剧场前排有个狂热分子跳起来，一面高呼"让犹太人从俄国出来……让犹太人从俄国出来"；一面奔向仍然继续出神演奏着的斯皮瓦科夫。这个狂热分子跳到离斯皮瓦科夫只有六英尺的地方……斯皮瓦科夫仍然继续演奏着。……那人把一个装满了红墨水的橡皮袋朝斯皮瓦科夫用力扔过去，差一点打在脸上，却正好打在斯皮瓦科夫的胸部，白衬衫上溅满了红颜色，滴到他的礼服上，也滴在琴上面。弓毛很快也染上了红颜色……可是斯皮瓦科夫仍然继续演奏着。这个无赖被拖出了大厅……还在呼喊着，……但这一切对斯皮瓦科夫根本没有什么明显的影响，他身穿溅满了红墨水的衬衫，手持溅有红墨水的小提琴和弓，音乐会继续进行。……当演奏完这首《恰空》时，听众完全疯狂了，不仅因为这是一次我们所听到过的最精彩的演奏，还因为斯皮瓦科夫所表现的勇气、决心和自制力是令人难以置信的。那个无赖也可能扔一个炸弹、一把刀子，而不只是一个墨水包！

在吃晚饭的时候，斯皮瓦科夫才真正害怕起来，这场刺激直到他演出完之后才真正影响了他。当时他完全投入到巴赫的《恰空》中去了，简直不知道发生的事情。事后他紧张得连拿根火

柴点香烟都不成了。后来查明捣乱分子是犹太保卫联盟的成员，他们认为象斯皮瓦科夫这样一位犹太小提琴家，不应该代表俄国开音乐会，提高俄国人的声望，所以他们提出抗议。把这件事情解释给斯皮瓦科夫听时，他耸耸肩膀说："他们真蠢，不了解苏联现在的情况，现在犹太人在苏联是平等的。在沙皇时代，犹太人被关在犹太人集居区，甚至没有特别许可不准离开那里。"他的眼里满含泪水，很显然，他是热爱他的祖国的。

亨利克·谢林

(Henryk Szeryng)

简介:亨利克·谢林原籍是波兰，后入墨西哥籍，居住在巴黎。他是在肖邦的诞生地、波兰的济拉左瓦—沃拉长大的。五岁时由母亲教他弹钢琴，不久他就开始学小提琴，他的演奏深深感动了胡伯曼，胡伯曼说服了谢林的父母把他送到柏林去跟从卡尔·弗莱什学习。1933年他首次在柏林、华沙、布加勒斯特、维也纳和巴黎举行公演。在巴黎他还跟从纳迪亚·布朗格(Nadia Boulanger)学习作曲。

在第二次世界大战期间，他除了为同盟国军队举行数百场音乐会外，由于他能流畅地讲七国语言，还担任波兰在英国的流亡政府的译员。1946年他成为墨西哥的公民，作为墨西哥的官方文化使节，他带着外交护照旅行，帮助宣传他所归化的墨西哥这个国家的文化和它的作曲家的音乐。

1954年，在阿瑟·鲁宾斯坦的劝说下，他除了从事教学工作外，还在世界各地进行了大量的音乐会活动。

我们知道谢林非常喜欢演奏巴赫的无伴奏奏鸣曲和组曲，在他的演奏曲目中总是有这样的作品。

我们选择了巴赫g小调无伴奏奏鸣曲中的西西里安舞曲和

他进行讨论。

“我要求演奏者不要从弓根开始演奏这个曲子的第一个音符，因为这样做很可能感到弓子太长，甚至还可能造成声音‘肿胀’，形成不必要的突出。

“所以不要太靠近弓根，而是更靠近中弓。我还反对在这个乐章中使用强烈的揉音，或者过多的重音。第一个音应当和第二个音分开。当出现附点八分音符、十六分音符这样的节奏音型时，我建议把附点八分音符和十六分音符分开来。

“在整个乐章中每次出现这种音型，都要用这样的方式演奏。

“二百年以前演奏这些作品时，是很少使用弓的下部的。”

接下来我们讨论了a小调无伴奏奏鸣曲中的“庄严的极缓板”(Grave)。他说：“低音旋律是这个乐章的基础。这个下行的线条在演奏到第四小节的F大调终止式时，不应有任何力度变化。”

“赋格曲的速度应当怎样？”

“接下来的赋格曲要富有节奏活力，有舞曲的风格，要强调主题每次进入时的第一个音。”

他指出：“在所有双音乐句中，主要声部的声音要拉得稍稍长一点；当然这就意味着要把其它的音拉得稍短一点。

“演奏八分音符的运弓风格应当是用分弓浪斯①，或者可以说，用分弓拉得短一点，或是起音清楚些。每个音符上恐怕应当加上‘—’这样的记号。”

他继续说：“我们要把一首四声部的赋格曲演奏得象由好几把琴演奏的一样，这不挺有趣吗？然而我们只有两种力度记号：

---

① 分弓浪斯(detaché lancé)，请参看加拉米安著的《小提琴演奏和教学的原则》，第81页，1981年，人民音乐出版社出版。——译者注

响和轻；我们只有两种技巧：左手和右手。但我们又必须创造出一座宏伟的建筑。

"这就是放大力度的问题了，也就是从 ppp、pp、mp 等到 fff。"

关于巴赫 a 小调协奏曲的第一乐章，他这样讲："在巴洛克时代的音乐中，一般的感觉是长的音符应当演奏得短一点，短的音符要长一点。我这样来解释：二分音符或四分音符要起音清晰，或稍稍断开一点，而八分音符和十六分音符要拉得饱满些，或者说长一点。

"分弓浪斯弓法和断弓弓法必须在力度上和平稳连奏的音符造成戏剧性的对比。

"当我们演奏这个协奏曲的慢板乐章时，我们并不从弓根开始拉，而是在中弓下面 2—3 英寸的地方开始。这有两个目的：第一，在巴赫时代就是这样拉的；第二，它可以避免某种类型的紧张。"他建议说："当我们感到弓有点要发抖时，为什么不把手肘稍稍抬起一点来呢？把手肘稍稍抬起一点，肯定会使我们获得更大的控制。"

我们会见了波士顿伊曼纽尔(Emanuel)音乐大学的助理教授多罗赛·贝尔斯(Dorothy Bales)夫人。她花了许多时间和谢林一起讨论问题，现在我们引她的话作一比较如下：

她告诉我们谢林曾经说："我喜欢把 g 小调赋格和 a 小调赋格相比较，我感到 g 小调赋格的节奏性比较强。我喜欢把C 大调的赋格曲当作一首合唱性的赋格。

"C 大调赋格的四小节主题取自他的合唱作品《巴比伦之河水》，所以我当然用持续的抒情方式来处理它；而 g 小调赋格则应当在节奏上更锐利，同时更加有力。g 小调赋格的主题只有一小节的长度，a 小调赋格的主题则有两个小节的长度。

“我们再来说说合唱赋格。应当把它处理得象人在唱歌，但是没有不适当的重音。一般来讲，我愿意这样说，每次赋格主题出现时，都在第一个音上有个基本的重音。

“在 g 小调赋格中，这个重要的、也可以说是基本的重音，是落在这个小节的第二个八分音符上面。这样当然就使人感到整首赋格都具有乐观向上的情绪，这样主题每次都在后半拍进来，就会使人感到很自然。

“在演奏这个作品时，我喜欢在中弓附近或是下半弓附近演奏这个主题，这样可以演奏得更有说服力。

“a 小调赋格的主题，也应当这样看待。主题的第一个音要比最后一个音有更强的重音。就象在巴赫 a 小调协奏曲中的第一乐章一样，在演奏这个乐章时，各四分音符之间和八分音符之间都要稍稍断开一点，也就是在长度上稍稍缩短一点，而十六分音符则不要断，要拉得宽广一点。”

“要同时拉二、三、四个声部时，你建议怎样拉？”

“这里我们必须研究每个声部的相对重要性。这样你就可以确定哪个声部为主、哪个声部为辅。主题声部的音应当拉得比其它声部长一点，突出一点，特别是当它们出现在低音弦上时。”

“关于训练三音和四音和弦的正确技巧方面，你有什么具体建议？”

“首先，我们必须研究如何把这些和弦的音质拉好；然后我们要研究如何把主要声部的声音突出，不管这个声部是在低音弦、中音弦还是高音弦上。

“我建议应当练习顿特（作品35号）练习曲第一课，但要使用下列方式练习：

“首先，是拉出和弦各音，保持两个低音声部；然后拉出和弦

各音，但是保持一个或两个中间声部；最后是拉和弦保持两个高音声部。

“要记住：g 小调赋格从倒数第 12 小节中开始的和弦，必须从上往下拉，因为主要声部是在低音弦上。这样继续四个小节。但是演奏者必须保持住节奏上的巨大活力。

“虽然我总是喜欢听到人们把这首赋格演奏得很精确，特别在节奏上要准确，但是我们要避免象节拍机一样的节奏。或者说，应该是心跳的音律。”他说：“变化是可以这样获得的，把音乐体会成用不同的平面写成，把紧接在强的乐句后面的轻的乐句，演奏成回声的效果。但是不能为求得这样的效果而牺牲节奏。

“赋格曲中的一些乐句，我要提醒大家注意，要严格按拍子演奏，不允许节奏很自由，也绝不能使人感到有略往前赶的感觉。”

“你对巴赫原来的弓法有何意见？”

“我喜欢尽可能按照巴赫原来的弓法演奏，特别是在出现终止的地方，更是如此。实际上巴赫一定是在内心中仔细地计划过弓法。我感到应当按照他所写的那样去拉。当我们谈论巴赫的弓法时，我们最好也熟悉一下巴洛克时代所使用的弓，它和我们现在的弓不一样。”

他继续说：“在演奏长音符，例如长的四分音符时，我不喜欢使用弓毛结实地压住琴弦的宽广平弓。这些长的音符实际上应当使用一种擦刷式的“跳弓”。

“我不喜欢使用‘跳弓’这个字，因为它常常指一种敲击性质的弓法，而这正是我不想听到的东西。我希望听到的是轻轻地把弓提起，或是在音与音之间，弓毛几乎是离开琴弦的一种擦刷式的运弓。假如你愿意称之为“跳弓”的话，那么这种“跳弓”并不是一般所理解的弓法。”

“对于拉一连串三音和弦，你有何看法？你反对全部用下弓吗？”

“在某种意义上我不主张全部用下弓，而是使用上下弓。但是要注意上弓的声音必须和下弓的声音一样强有力。”

“让我们再回来谈谈g小调奏鸣曲。你是怎样拉柔板(adagio)开头的那个和弦的？”

他回答说：“这是一个很重要的和弦，我很愿意谈谈它。开始时要用非常少的弓，靠近弓根、靠近指板开始拉这个和弦。起奏时同时拉出底下三个音，然后稍稍转动弓子，同时，放掉底下的G音，以便拉奏最上面的G音。我愿意这样说：手比耳朵快。它给人一种同时演奏四根弦的错觉。当然，大家知道，在巴赫的时代，使用圆形的弓子是可以同时拉四根弦的。

“关于揉音，我喜欢使用窄一点、中等速度的揉音，以免使音乐过分地伤感。”谢林先生为我们演奏了巴赫《恰空》的第一页。

他说：“这是我喜欢演奏和谈论的作品。学生应当记住恰空实际上是一种舞曲，但是，它的主题不可演奏得太快。附点四分音符的时值要拉足，以免下面的八分音符进来得太早。”

他说：“我喜欢按照谱子用上下弓演奏开始处的那些和弦，不喜欢重复使用下弓演奏。我喜欢和弦拉得靠近指板一些，不要拉得太象琶音。关于四音和弦，当主题在最低声部时，我喜欢使用刚才讲过的那种方法，先拉和弦上面的音，再拉和弦下面的音，并保持低音的旋律。

“从低音拉到高音演奏和弦，似乎是理所当然的；但是在恰空舞曲中，在每个变奏中随着和声改变，为了同时感到它原来的基本节奏，也必须强调低音。

“我感到在开始的几个变奏中，巴赫想象中使用的乐器是双簧管与长笛，不是小提琴。从K—L这一段，或是说80—87小

节这样的段落，巴赫似乎希望有管风琴的音色。在P那一段，也就是120小节，容易有仓促演奏三十二分音符的倾向，这是应当避免的。但我是把十六分音符演奏得长一点的。

“在Q这一段，也就是132小节的双音乐句中，我几乎是不使用揉音的，以强调这段变奏的宗教色彩。”

“你对巴赫d小调二重协奏曲有何见解？”

“我对演奏巴赫其它作品时所讲的大部分话，都适用于这首二重协奏曲。我们不能机械地演奏它，因为巴赫归根到底是一位热情的、人道主义的作曲家

“但是我们必须避免明显的速度变化。必须在严谨的节拍节奏结构内表现深刻的感情。就慢乐章而言，我喜欢听到主旋律声部和副旋律声部有尽可能大的对比，而且总是局限于类似长笛和双簧管的声音之间的对比。实际上它在某些方面有点象二重唱。”

谢林先生兼有艺术家和教育家的伟大特点。关于技巧，他说：“很大程度上取决于我们练习什么。但我是坚持要练习三个和四个八度的音阶的；三个八度的三、六、八、十度双音，泛音，双泛音音阶。这些练习都要拉得细致、精确、清楚、有完美的音准。

“用慢速练音阶的时候，要花许多时间和空弦对音。一方面手指抬起来的动作要非常精确，而1指又要尽可能地长时间保持在弦上，而年轻的学生往往太不注意这一点了。

“关于握弓，我愿意先把小指放在弓杆上，使它充分弯曲，并把它放在弓根的贝母的小点上面，或是小点的右边。”

他建议把无名指也弯曲在弓杆上面，紧靠小指。小指要承担弓杆的绝大部分的重量。

“我喜欢让中指和无名指有一点距离，并承担很少的压力。关于食指，它应当向下转动，并使用很大的重量，特别是在中弓

以上。拇指在拉到弓根处时几乎是向外弯曲的，在拉弓尖时几乎是直的。

“拇指尖在弓杆下面使用一种反压力，或是一种向上的压力，用以抵销无名指或食指的压力。它可以使手指在弓杆上的压力得到平衡。”

关于音阶，他说：“我们练习音阶以发展左手技巧，但是我特别关心的是慢练三度的打指(trills)，以求得良好音准。

“要用长弓练习音阶，下弓用渐强，上弓用渐弱。这十分有助于对运弓表情的控制。”

谢林然后说：“提琴家应当受过良好的一般教育，特别是文学、历史和外语。研究音乐应当包括音响学等。

“提琴家的音乐教育应当包括和声、对位、钢琴、乐队、歌剧等等。小提琴家可以从歌唱家和钢琴家那里学到许多东西。”

他以这样的思想来结束他给学生上的课：“你对一部作品的处理一定要有宏大的构思。如果你对你的构思深信不移，对要表现的感情内容一清二楚，那么你的听众是会理解它的，即使它无法以语言明白地说出来。”

旺达·威尔科米尔斯卡

(Wanda Wilkomirska)

简介:旺达·威尔科米尔斯卡1929年生于波兰华沙的一个音乐世家,其中有许多都是波兰著名的音乐家。她开始学的是钢琴,五岁开始跟她的父亲学小提琴,学了七年。又在波兰跟两位女小提琴老师学习,随后又去布达佩斯音乐学院从扎吐莱斯基(Zathureczki)教授学琴,这是除了她父亲以外她所提到的唯一的一位教师的名字。

威尔科米尔斯卡一直从事着大量的演出活动,其中包括同纽约、伦敦、柏林、芝加哥、华沙、维也纳、列宁格勒、阿姆斯特丹、华盛顿、布拉格等世界著名乐队的合作演出。1961年随华沙交响乐队首次访问美国后,又曾经数次来美国演出。和她合作演出过的指挥有克莱姆珀尔(Klemperer)、莱因斯多夫(Leinsdolf)、布莱兹(Boulez)、伯恩斯坦(Bernstein)、克莱斯基(Kletski)、亨德米特(Hindemith)、巴比罗利(Barbirolli)、斯克鲁瓦佐斯基(Skrowaczewski)和马德纳(Maderna)。除了在东欧、西欧和美国各地开独奏会以及与乐队合作演出外,她还三次到澳大利亚、两次到日本访问演出。她首次演出了潘德莱斯基(Pendereski)的《随想曲》,由作曲家亲自指挥。她录制的大小作品的唱片,至今为止已有四十余首。

《立体声评论》杂志授予威尔科米尔斯卡所录制的《弗朗克奏鸣曲》和席曼诺夫斯基的《神话三首》以当年的最佳唱片奖。《唱片世界》杂志授予她所录制迪利斯（Delius）的三首小提琴和钢琴奏鸣曲同样的唱片奖。

笔者撰写此文时，她已经结婚，但和丈夫分居。现在和她两个在大学读书的儿子一起住在华沙。

我们是在一次午宴上见到旺达·威尔科米尔斯卡的，这次会见竟成了一次马拉松式的访问。她的谈话，犹如其人，确是令人神往。

这位长着红头发的波兰小提琴家，身材娇小，高颧骨，面目轮廓清晰典雅，如一位多才多艺的戏剧女演员。性格热情而平易近人，虽然隐约地有一种全神贯注、孜孜以求的感觉。人们得到的一个明确的印象是：她是一位质朴可亲、坦率无私的人，最看不起“装模作样”，甚至可以爽直大方地谈她的私事。她的英语说得很流利，口音很好听，偶尔用词有些别致，反应十分自然。在讲到她本人和工作时，威尔科米尔斯卡表现出为人和艺术方面的谦虚，没有丝毫虚假的客套话。

“请你给我们讲讲你的家庭以及你开始学习小提琴时的一些事情，”我们请她说。“是谁使你想起要学小提琴的？”

“没有谁叫我学小提琴，这是再自然不过的一件事。请你们不要忘记我生在一个音乐家庭中。我的父亲是个医生的儿子，家里强迫他学医。二十一岁时，他不肯学医了，改学音乐。他不得不自己养活自己，因为他的父亲不愿意再支持他了。他本想成为一名小提琴独奏家，但最后成了一位教师，并在弦乐四重奏中拉第二小提琴。

“我的父亲结婚两次，我出生时他已经六十岁了。他所有的

五个孩子都理所当然地成为音乐家。我们家中的大事，也可以说是唯一的乐趣就是音乐，我们整天生活在音乐之中，其它什么都不在乎。我还没学习认字之前就弹钢琴。我的异母大哥比我大三十岁，是位大提琴家；我的异母二哥是小提琴家；异母姐姐是钢琴家。在我的亲生父母相识之前，他们已经组成了一个三重奏。”

“你的第一位老师是谁？”

“是我的父亲，他教了我七年。我们都受到了很好的培养，而且都演奏室内乐。我被认为是家中最有才能的人，但是他们在波兰也都很有名，有的是指挥家，有的是作曲家和演奏家。后来我随两位只在波兰才有人知道的女小提琴家学琴，然后，在布达佩斯音乐学院跟扎吐莱斯基教授学习。”

“你小时候喜欢练琴吗？”

“不喜欢。我当时真想成为一名舞蹈家或钢琴家。开始拿到我那把小琴时我很高兴，但很快就憎恨这把琴了，因为每天都要练琴。不过随着时间的流逝，我的感情改变了。记得九岁在一次比赛中获奖时，我感到非常自豪，因为我自己挣得了奖金。”

“你什么时候在乐队协奏下第一次登台演奏？”

“十五岁的时候，我拉莫扎特A大调协奏曲，用的是约阿希姆所写的华彩乐段，由我哥哥任指挥。后来又开了独奏会。在我国，当你拿到学位文凭时，你要在一周内开两场不同节目的独奏会，还要和乐队一起演出一次。我是在十八岁时开这两场独奏会的。”

“要求你演奏哪些曲目？”

“让我想一下：有弗朗克的奏鸣曲，勃拉姆斯的G大调奏鸣曲，任何一首巴赫的无伴奏组曲，几首帕格尼尼的随想曲和一些音乐会的曲目，如拉威尔的《茨岗》，维尼亚夫斯基的《波兰舞

曲》，显示一下自己的技巧。要我演奏的是梅兹劳·卡洛维茨(Mieczylaw Karlowicz)的协奏曲，这是一首很好的协奏曲，后来我在纽约拉过它。”

“你能给我们谈谈你是怎样练琴的，做哪些准备练习吗？”

“好的。我练琴总是从音阶开始，只拉几个，不多。然后拉一些练习曲来使右手放松，也就是说，小时候拉过、至今还记住的那些练习曲都拉上几段。再演奏一首巴赫的前奏曲，用很慢的速度，一个音一弓，每个声音都拉得很长，这能使我感觉良好。我的右手非常可靠，在这方面没有什么问题。但是我一定要感到是弓带着我手运行，而不是手带着弓子走。这样练了15—20分钟的左右手配合之后，就开始练习我的曲目了。我总是不断学习新的作品来丰富我的演出曲目。”

“你每天只是集中练一次琴吗？”

“不。譬如说，假如我练习一个小时，出去了几小时回来，再开始练习时，我还是象舞蹈演员需要做些准备动作那样，要稍微做些配合练习，不过要短得多。我用不同的弓法拉些音阶，一弓拉许许多多的音，或者用跳弓，每个音重复三次，使重音和换弓轮流在上弓和下弓中出现。我花不到五分钟的时间做这个练习，然后就继续练习演奏曲目。”

“你练习多长时间？”

“我不能练得太久，因为我的体格不太强壮。在正常情况下我练二小时，四小时对我来说已经是很多的了。一天有一场排练和一场演出的话，我就感到很累。由于我体力不够，所以就必须训练高度集中的能力，以便充分发挥每一分钟练琴时间的效率。当我练一小时琴，中间被打断，譬如说来了个很重要的电话，占去了十分钟，我就不把这十分钟算在我的练琴时间内。我认为很有必要再强调指出，”她坚定地说。“就是永远也不要在

练琴的时候分散注意力。”

“你在背谱方面遇到些什么问题吗？”

“没有什么问题，所有的曲子，即使是最难的，我都是背奏。我发现睡眠可以恢复记忆力，确信喝酒对记忆有害。”

“你是怎样背谱的？”

“我把四样基本的东西结合在一起，也就是听觉，视觉，通过不断练习所养成的肌肉动作习惯，当然还有头脑。每个因素都是很重要的，而且是相互配合的。”

“在你开音乐会的那天，你能放松吗？”

“晚上开音乐会的话，下午我总是要睡一会儿。虽然我是一个患有失眠症的人，可是在开音乐会的那天下午，我已养成习惯，至少睡上半小时。午饭我强制自己多吃一点，因为我知道，要等音乐会的考验过后，我才能吃晚饭，有时音乐会后仍旧吃不下，因为我是个饭量很小的人。”

“在开音乐会之前你有一点紧张吗？”

“一点紧张？”她对我们说，“我简直紧张极了。假如我说不紧张的话，那是在骗你们。我在每次开音乐会之前都紧张，特别在关系到我的事业的那些大城市，如纽约、列宁格勒、伦敦、柏林等地开音乐会，比在小城市更加紧张。但是请你们不要误解我的意思，我对听众，不管多少，都是一样尊重、一样喜欢。我尊重我的职业、我的声誉，当然，还有我的作曲家。在任何音乐会上，我都不允许自己只拉出第二流的水平。每场音乐会，无论大小，对我都是严肃的大事。听众人人都有耳朵。有时我也会无缘无故地感到紧张，就象体育运动员也有的这种情况。假如我没有睡足，或是肚子饿了，那就很糟糕。我整个一生工作都是负担过重的。”

最后的一句话，似乎说到了某个根本性的话题，也就是妇女

从事艺术的特殊问题。我们问她是否愿意就她自己的情况谈谈这些问题。她毫不犹豫地回答了我们。

“结婚以后，我一直想做个百分之三百的妇女，也就是做妈妈、妻子和小提琴家。可是我觉得这三方面都只做了百分之五十，加在一起是百分之一百五十，可这已经高出一般水平。所以难怪我总是感到很累。当我的孩子们还小的时候，在我去外地演出之前，他们需要不断地照顾，我就把他们的需要放在小提琴之先。”

“那你怎样练琴？”

“练琴就不够了，但又没有什么东西可以代替练琴的。所以当我要开音乐会时，就独自上楼去练琴，拼命练，一直练到最后一分钟。”

“但是你的事业还是很成功的。”

“天知道这是怎么回事。你们知道，音乐总爱被放在第一位，但我二十年来，总把音乐放在第三位，我的丈夫和孩子是第一位。接下来还有我对社会的责任。我热爱我的国家，一直参与这方面的许多活动。现在，音乐是我生活的主要兴趣。我有两个可爱的孩子在念大学，他们和我住在一起。他们各自有一套小公寓，就在我住的顶楼一套大的楼下。我现在不必象以前住在一起时要照顾那么大一个家了。我的儿子们都能独立生活。现在我真的感到很幸福，没有虚度此生。一个妇女所能有的一切——爱情、家庭、事业，我都有了。”

就妇女从事艺术这个问题而言，我们知道才“提了个头”，但我们感到还是应当回来讨论音乐。我们问她：“当你开音乐会时，听众的多少对你完全没影响吗？”

“当然，一所二百人的剧场坐满二百人，那是很好的。如果一所二千人的剧场坐了二百人，这对任何艺术家来讲都是件痛

苦的事。遇到这种情况的时候，我总是叮嘱自己，不论感到多么消沉，我必须热爱我的每一个听众，听众再少我也要拿出最大的努力。”

“你在世界各地演出时，剧场的温度常常给你带来麻烦吗？”

“有的，我记得特别是在古巴。那里的气候是热带性质的，许多剧场的条件也不是最现代化的。我的手指象熟透了的香蕉，可还得演奏。幸好，我不象有些人那样爱出汗。通常，我甚至从不用一下手帕。”

“当你不得不在音响条件差的大厅中演奏时，你怎么办？”

“是困难的。但我对自己说，‘你怎么知道声音到那里听起来怎样，也许还不至于那么坏吧’。当然，有时我改变我的发音方法，设法加以调整。”

“在开独奏会时，你喜欢演奏哪一类曲目？”

“休息之前我喜欢演奏一两首奏鸣曲，后半场演奏一些分量较轻的作品，以类似拉威尔的《茨岗》这样的作品结束。我还喜欢演奏象巴赫、巴托克、普罗科菲也夫、伊萨依等人写的无伴奏奏鸣曲。”

除了她的演奏以外，威尔科米尔斯卡的个性和舞台形象也给世界各地的评论家以深刻印象。有一位记者用这样的话来描写她站在那里等待乐队全奏告一段落：“她变成一尊痴呆出神的雕像，眼帘下垂，头微微侧向一边，仿佛在聆听来自天堂的声音，小提琴放在传统的夏娃手持无花果叶的地方。”还有人说，“她在演奏时好象在举行宗教仪式，履行着某种神圣的职责一样……。她有着很大的磁力，……纤弱、秀丽；演奏时怀着教士般的热忱。……”“当她不演奏时，她闭着眼睛激动地站在那里，好象入了神一样。拉完一段独奏，她松一口气，脸上浮现出了笑容。”

她搜集了大量的剪报。当然，如卡尔·弗莱什所指出的那

样，只有很少几个音乐评论家有资格评价小提琴演奏。就是这些人，对威尔科米尔斯卡也是十分尊重的，一致认为她是位才华出众、别具一格的演奏家。他们的评论中有这样一些话："她总是更强调她的演奏内容，而不是怎样演奏。"……"色彩和效果先于单纯的好听的声音。"……"就音乐而言她心里有话要说，……是一位内心燃烧着火焰的小提琴家；全身心地投入音乐演奏。"……"她的音色象一道激光，清彻而强烈。"……"她是一位强有力的演奏家，有锐气、有自信。她的运弓异常稳健，轻而易举地对付那些困难的换把。"

威尔科米尔斯卡到过的每一个国家和每一类评论家，对她所作的数量惊人的评论中褒贬都有。我们请她谈谈对这些评论的看法。

"我感到大多数的评论员对我还是很公正的，我和报界的关系是愉快的，虽然我并不一定同意他们对我演奏所发表的每一句话。有人说我不会演奏得给人以感官美的享受，我倒要请他去听听我录制的拉威尔、弗朗克、格里格、迪利斯等奏鸣曲的唱片。听了唱片以后再作评论，我愿意接受。"

"你记得起哪一场是你一生中所开过的最好的音乐会吗？"

"当然记得，我告诉你一些有关音乐会的事情。前年我开了140场音乐会，去年开了160场。如果你也象我一样演出这么多场次的话，你也不会指望每次都处在最有灵感的状态。我努力工作，上场前总是进行了充分的准备，所以，即使没有拉出我的最高水平，也决不会太坏。有不少音乐会是开得好的，在你们美国人说起来是'轰动'的。听众满意而去。但是，音乐之神有时就象一个板着脸的丈夫或情人，你对他笑，他却从来不以笑脸回报（讲完这句话后她学了一声小猫吼叫），这时你只好收拾东西走路；有时，他也会突然回过身来对你笑笑，吻你，你就心甘情

愿地等上多久也愿意，等待他下一次的爱情迸发。音乐就是这样。”

“你感到哪一次音乐会最有灵感？”我们坚持追问。

“我可以说，有过三次演奏时真的出了神，完全忘记了自己。我现在最先想到的是 1961 年在纽约卡内基音乐厅的首次演出，演奏席曼诺夫斯基的第一协奏曲。我记得自己拉第一个音时还听到乐队的协奏，接下去听到的已是听众的狂叫喝采声，我惘然不知所措。这种时刻使你相信你确实有才能，虽然我从来没有怀疑过这一点。只有在这种时刻，我最相信自己有权利走上舞台为人们演奏。”

“当你不是处于那种少有的神往的状态时，你是否意识到听众？你演奏时是否偶尔看他们一下？”

“我总是意识到听众的，通常我不看他们，除非处在完全不紧张的状态。”

“你是如何看待演奏的？”

“我演奏一首乐曲就好象讲一个故事。演奏的其它因素，那怕是最重要的因素，都在其次。但是我密切注视指挥，以了解乐队在干些什么。”

“你对使用揉音的意见如何？”

“在许多伟大小提琴家的演奏中，有一点我不喜欢，那就是不管演奏巴赫、莫扎特、柴可夫斯基还是勋伯格的作品，都使用同一种揉音。不同类型的音乐要求使用不同的揉音。有一位评论家说我的声音‘单薄’，我是有意的，因为我演奏的作品需要这种声音。拿普罗科菲也夫来说，他的作品就需要使用和巴赫、勃拉姆斯不同的揉音和起奏，你明白吗？”

“你是怎样想象你的发音的？”

“首先，我在心里听到我所需要的声音，然后再努力在琴上

把这种声音拉出来。内心中想象的声音总要比实际能拉出来的声音美好。这就象赛狗场中的狗追逐一块人造的十全十美的骨头一样，永远到不了口。小提琴家也是这样，至少我个人是这样，永远在追求不可能完全得到的东西。我记得有一次，伟大的钢琴家李赫特(Richter)在波兰演出，他开了一场非常成功的音乐会，每个人都热烈喝采，但他自己却非常不愉快。他认为他演奏得很不好。我们请他听他最后加演的肖邦的《玛祖卡》的录音，这首曲子在我看来演奏得出神入化，可李赫特却说，'你们听，弹得多糟！'显然是他听到了一些我听不出来的小缺点。就这点来说，他追逐的那块骨头，比我的还要远。"

她最后的这番话，使我们想到了艺术成长的问题。我们征求她在这方面的意见。

"当一位小提琴家不再关心他在艺术上的成长的时候，他就'完蛋了'。一个人成熟了，他就应当要求更加严格。假如我在十年前就能听到我今天的演奏水平，我就会说，'这是个小提琴人才'。但是今天我不满足，我有更多的要求。请相信我，人只有这样才能继续前进。"

威尔科米尔斯卡使用的是一把极好的蒙塔尼阿纳(Montagnana)小提琴。我们问她是怎样调整这把琴的。

"我喜欢使用高的琴马，这样给手指的抗力更大。许多小提琴家喜欢用听使唤的琴，但是我生性好强，宁愿经过努力而得到优美的声音。这样做，我得到更大的满足。"

"一般说你是否想开多少音乐会就能开多少音乐会？"

"现在我有大量的音乐会要开。但是就我们这个职业来讲，数量总是不能完全按照你的理想，不是太多，就是太少。至少我个人的经验是这样的。当然啦，吃得过饱总比饿肚子强，所以我总是愉快地尽量接受人们向我提出的要求。这样的日程，加上

我体力上的局限性，不用说，我总是精疲力竭。我从来没有机会真正为练琴而练琴，一直是为了完成演出计划中的曲目要求而练琴的。”

“你从事教学活动吗？”

“没有，我的活动日程不允许我从事这个工作。教学工作一直对我有着很强的吸引力，但我知道，一沾手就会整个陷入，这样就会妨碍我的演出事业。或许，有一天……”她若有所思地补充说。

“所有的艺术家都偶尔会有几次演出低于正常的水平。你愿意谈谈这方面的问题吗？”

“你说得对。记得有一次我演奏贝多芬协奏曲不太好，第二天再拉又是这样。倒不是说音不准，而是觉得自己只把音符拉出来了，没把意思表达出来。我决定从头做起，那时我只有三十一岁。虽然按照我的标准，演出质量不高，可听众似乎还很喜欢这些演奏。也许这是因为他们喜爱贝多芬的缘故，让我也沾了光。再说，我们自己也并不永远是自己演奏得好坏的最好裁判。”

威尔科米尔斯卡的坦率使我们毫不拘束。我们问她在演出贝多芬协奏曲时是使用谁写的华彩乐段。

“约阿希姆写的华彩乐段，”她回答说。“不过，我把它缩短了。虽然我还是保留了八度和大部分的技巧性内容，因为我不希望人们说我是因为这些东西难拉而删掉的。我觉得这首协奏曲本身已经非常美，而且也够长的了，再要站在那里炫耀自己的技巧似乎不太得体。”

“你刚才讲过，演奏不同类型的音乐时，要变化揉音。能否请你在这一点上讲得更详细些？”

“好，让我告诉你一件与此有关的事情。几年前，有一位唱

片公司的经理听了我演奏的席曼诺夫斯基第一协奏曲，那是一部有着异国情调、犹如热带花卉的作品。他跟着我到了加里福尼亚，听我演奏了莫扎特的协奏曲。他听了之后感到失望，并不是因为我把莫扎特拉坏了，而是因为对他来讲，我好象变成另一个小提琴家了。他要求我把莫扎特的慢板乐章拉给他一个人听，但要我使用演奏席曼诺夫斯基的热情乐句时那样的揉音。我简直无法做到这一点，因为在我看来，过分强烈的揉音用在莫扎特的作品中是完全不合适的。”

“你和那些一起演出的指挥与乐队相处得好吗？”

“好的。纽约好乐乐队是我喜欢的乐队之一，上星期我和他们一起演奏了肖斯塔科维奇的第二协奏曲。我和他们的友好往来早在 1960 年我第一次访美演出时就开始了。这次担任指挥的是埃里奇·莱因斯多夫(Eriche Leinsdolf)，他是公开声明最喜欢我的一个指挥，他对纽约好乐乐队的音乐家讲，我是他提名邀请的少数几个独奏家之一。我们一起演出过许多次；前几天我们刚在一起排练了贝多芬的协奏曲，准备不久到维也纳演出。我认为自己是纽约音乐家们的好朋友。上星期我们在一起排练的时候，莱因斯多夫先生让我示范了几种不同的弓法，小提琴家们开始模仿我的弓法，我们大家都感到很愉快。最后一个晚上演出时，我断了一根弦，我抓过乐队首席罗德尼·弗兰德 (Rodney Friend)的琴，继续往下拉，总算没出大问题。后来，莱因斯多夫先生开玩笑地给了罗德尼二角五分钱，我们都笑了，听众也十分高兴。后来我跑到首席圆号面前，大大地吻了他一下，感谢他演奏得十分精采的独奏乐句，这一切都象在过节。”

我们知道，威尔科米尔斯卡所以会受到乐队队员的喜爱和尊重的另一个重要原因是，她总是平等待人，从来不摆出一副独奏家的面孔找人麻烦。她说：“当我担任独奏时，我感到自己不

过是又一个器乐演奏员，和大家一起在集体演奏协奏曲。”

我们问她，“演出时你喜欢站得离听众近还是远？”

“我喜欢离听众远一点，因为我演奏时很用力，我不希望让他们听到他们不该听到的刺耳的声音。当然，有时在独奏会上听众坐得离我很近，但是这并不妨碍我。你们知道，和钢琴家比起来，我们小提琴家有一个不利的地方，当我们和乐队一起演出时，我们得站在靠近乐队所有小提琴演奏者的地方。通常他们都是很友好的，但也不总是这样，这种事情是很容易感受的。但是不管听众与你的距离是远还是近，那怕只为一个人演奏，也和只拉给自己听不一样。”

威尔科米尔斯卡的保留曲目中大约有35首以上的协奏曲。在最近一次和纽约好乐乐团的演出中，她演奏了肖斯塔科维奇的第二协奏曲，这首协奏曲最早是由大卫·奥依斯特拉赫介绍的，他们的演出都受到听众与评论家们的热烈欢迎。我们要求她谈谈这部作品的演奏和对这部作品的意见。

“我怎么能谈呢？我又不是音乐学家。”

“你就说说这是首怎么样的作品？你对于正在学习这首作品的学生有些什么建议？”我们追问她。

“我不习惯于从理论上来谈论。我是一个凭直觉演奏的人，而且宁可留出很大余地来作即兴演奏。我感到上次的演奏特别顺利，我们有很好的默契，因此我能够做到我要做的一切。但是要我解释这部作品，对我来讲，最简单的办法还是拿起琴来拉它！”

“但是，这首协奏曲的基本感情是什么呢？”

“无止境的悲痛。在我看来，肖斯塔科维奇是一位悲剧性的人物。这首协奏曲好象有一种无法摆脱那萦回不去的死神的感觉。就连那些嘲讽的小主题，也好象作曲家有意识地这样做，里

面也没有丝毫欢乐的成分，而只是辛辣的讽刺。最后的一个乐章似乎闪烁着一些乐观主义的情绪，但是到这个乐章结束时，好象人人又沉浸在悲哀之中。整首乐曲都非常俄罗斯化，充满了矛盾冲突。我不会讲解它，可是我能演奏它。可能我对这部作品的理解是错误的，但是肖斯塔科维奇好象是在告诉我们，唯有化悲痛为力量，坚持斗争，一定能取得胜利。我并不认为这部作品有我们通常所说的那种感染力，我努力用内在的力量去演奏它，而不是那种只追求形式上的美。"

"这首协奏曲要求演奏者有控制得非常好的跳弓，这一点你觉得难吗？"

"不难，这类弓法对我来讲是容易的，其实这弓法没有什么。我觉得演奏小提琴是件非常自然而有趣的事情，表现音乐才是困难的。练琴时在我心里折腾着的，正是这点。就纯粹演奏技巧的角度来讲，协奏曲中那些完全没有激情起伏的平淡的旋律线最难拉好，虽然这种演奏对我个人没有困难。我想，肖斯塔科维奇第二协奏曲的开始部分很象普罗科菲也夫第一协奏曲的开始，只是后者是忧郁而不是悲剧性的。"

"你是否认为演出这样的协奏曲是很难成功的？"

"当然啰。演奏象哈恰图良这样的协奏曲，你就是漏掉许多音，听众还是会高声叫好。但是如果你演奏一首象肖斯塔科维奇第二那样暗淡而平静的协奏曲，却能受到听众的热烈欢迎，那你就真是以你的艺术赢得了听众的心！我很崇拜这部作品。我不知道是否已满意地回答了你的问题。"

我们认为她的见解很精辟，而且非常诚恳并富有启发。还有几个最后的问题。"假如你重新再学琴的话，你是否还是按过去的方式学习？"

"恐怕我会一模一样地这样做。我可能会把更多的精力放在

工作上，更多地拉我的瓜乃利·德尔·吉苏作的小提琴。”

“威尔科米尔斯卡夫人，你现在正处于事业最成功的顶峰，今后还要在国际上开许多音乐会。你认为在什么情况下你才会要从音乐舞台上退下来？”

她默默地想了一会儿。“我认为演奏家不再拉得出他的最佳水平时，就不应再演出了，尽管听众可能还喜欢听他的最后几声绝唱。记得有一次我和一位经理谈起一位富有经验的匈牙利女钢琴家，她以演奏莫扎特专场和贝多芬、舒伯特的作品著称。这位经理说，‘她现在还能演奏得不错’，这就是我要避免的。当人们说，‘啊，她还在演出吗？’这就是说，这位艺术家早就该退休不露面了！”

我们和这位发人深思、具有个性的艺术家告别的时刻到了，我们亲切地向她道别，彼此希望今后能再相会。



平克斯·朱克曼

(Pinchas Zukerman)

简介：平克斯·朱克曼1948年生于以色列，也即以色列建国的那一年。他先跟他的父亲学琴，八岁时进特拉维夫的以色列音乐学院和音乐高等学院。1961年斯特恩和卡萨尔斯(Casals)听了朱克曼的演奏，他们两人都建议这个孩子到美国去。他在美国纽约的朱丽亚德音乐学院跟伊凡·加拉米安学习，获得海林纳·鲁宾斯坦奖和莱文垂特奖，并多次在斯波莱托(Spoleto)、卡萨尔斯音乐节和爱丁堡音乐节上演出。他在纽约首次登台演奏的作品是门德尔松的e小调小提琴协奏曲，由纽约好乐乐队协奏，列奥纳德·伯恩斯坦指挥。他对这首作品的演奏受到了评论界的赞美。

如果说音乐家可以和某一首作品发生恋爱的话，那么朱克曼和门德尔松协奏曲可算作一例。许多评论家都说他们是天生的一对。埃尔曼的名气依靠柴可夫斯基协奏曲，朱克曼的名气和门德尔松也一样分不开，不过程度有所不同，朱克曼还演奏很多别的作品。

的确，今天很少见象他这样的独奏艺术家和其他人一起演奏如贝多芬三重协奏曲这样的作品。几年前的冬天，为庆祝贝

多芬诞辰二百周年，我们听他在卡内基大厅演奏了这首作品。这是一场极为辉煌的演出，由朱克曼演奏小提琴，另一位以色列出身的音乐家丹尼尔·巴仁包姆（Daniel Barenbom）演奏钢琴，并由巴仁包姆的妻子杜·浦里(Du Pre)演奏大提琴。这场演出充分显示了朱克曼的艺术才华。

不久以后，我们在后台访问了他。那时他刚和新泽西交响乐队开完音乐会。我们对他那场贝多芬作品的演出表示了祝贺。作为开场白，我们向他提出有关他的练习日程问题。

他说："当我举行这样的旅行演出时，我很少有时间进行技巧练习。我只能练习目前演出曲目中的技巧性乐句，或是我现在演奏的乐曲中的难拉的段落。当然我每天也要练习音阶。门德尔松小提琴协奏曲中的某些乐句是改进技巧的极好材料。"

我们知道他演奏门德尔松协奏曲的评价很高，就进一步询问了他对这部作品的看法。他十分热情地回答了我们的问题。他眼睛闪闪发光，英俊的圆脸显得更加激动。

他说："这是有史以来最伟大的作品之一。你们知道，门德尔松花了五年的时间写这部作品，他在给朋友的信中还说，他对这部作品还没有把握，还需要继续修改。他又断断续续在这部作品上花了两年多的时间进行加工，终于把它完成为现在这样，达到尽善尽美的程度。"

我们问他："你对门德尔松的另一个协奏曲有何看法？"

"我不太喜欢它，也不演奏。现在也很少有人演奏。e小调这首协奏曲是大家所熟悉和喜爱的。这部作品写得很有特色，有美妙的旋律和惊人的配器。即使由木管、铜管齐全的大乐队伴奏，小提琴也从来不被'盖住'。真可以说是一首精湛绝伦的作品。

"它开始由小提琴引出第一主题，然后主题再由乐队奏出。

多么新颖独特呀！门德尔松还亲自为这首协奏曲写了绚丽多采的华彩乐段，它的气势和技巧与整个乐曲是那样协调，致后导向精美的尾声。”

关于慢板乐章，朱克曼非常肯定地讲：“写得非常有技巧，从各方面来讲都可以和贝多芬、勃拉姆斯协奏曲的慢板乐章相媲美。”

他继续说道：“我每次演奏中间段时，都深受感动。那些三度交织的旋律乐句是那样优美动人，然后又返回到原来的主题，不是对小提琴怀有如此深厚的感情和深刻的了解能创作这样的乐曲吗？”

大家都知道，这首协奏曲的第一、二乐章之间是不停顿的，用一个大管演奏的乐句把两个乐章连在一起，所以我们就问他，在演奏完第二乐章时，他是否喜欢停下来调调音？

“不停。宁可不打断那格局而直接进入到小快板那段音乐中去。这段小快板是从第二乐章的沉思情绪转入热情欢乐的终曲的一个过渡。我感到许多人把第三乐章演奏得太快了。门德尔松把这写成 4/4 的拍子，而许多人则把它演奏成 2/4 拍子。这样就太快了。而且许多演奏者对这个乐章排练得不够充分，他们认为只需花半个小时排练一下就成了。由于它是一部典范的作品，所以人们演奏时往往带有某些根深蒂固的传统习惯。门德尔松以他短暂生命中的七年时间来创作这部作品，而我们只花半小时。”

我们知道朱克曼夫人是位长笛演奏家。有时在朱克曼的音乐会中，也包括了一些长笛和小提琴的作品。

朱克曼说：“是的，我们喜欢在一起演奏。例如，去年她在纽约举行长笛独奏会时，就演奏了贝多芬小夜曲作品 25 号，由瓜乃利四重奏团的迈克尔·特里 (Michael Tree) 演奏中提琴，我

拉小提琴。由哥伦比亚唱片公司录了音。我们一直在挖掘长笛的作品，计划演出亨德尔、昆兹（Quantz）和台尔曼的三重奏鸣曲等。我们甚至还打算演奏巴赫的布兰登堡协奏曲第四首。它需要两只长笛、一把小提琴担任独奏。"

朱克曼回忆了他童年时代的幸福生活，虽然他也常常为了一些男孩子常做的调皮事而受到责备。他的父亲是位小提琴家。他要小朱克曼每天练习3—4小时的舍夫契克和其它练习。他感叹地说："经常是在我想去踢足球时叫我去练琴。"

他还记得用慢速度练习音阶，"就象我现在练习音阶的样子。它有助于使肌肉放松，有助于控制发音。音阶应当成为提琴家的第一需要，我们所要注意的是优美的音色和完善的音准。"

一位以色列朋友格罗德基（Grodacky）为朱克曼付学琴的费用，还为他提供了一架钢琴和录音机，这大大地有助于朱克曼的学习。

我们问他是在什么时候开始学习揉音的。他说："我记得学了一年半小提琴后就会使用某种揉音了。当然，我现在的揉音和那时是有很大的不同的，我对它的感觉和看法也不同了。开始我是用手腕揉音，在第四把位的地方把手靠在乐器上，这样就只能使用手腕来揉音了。

"现在我有许多种揉音，肩、手肘、手腕和手指都应当包括进来。就贝多芬的奏鸣曲来说，我细心地为不同的主题和乐句寻找不同的音色，各有各的揉音，学习时就是决定使用什么样的揉音来获得某种音色。在演奏安宁、平静、温柔的声音时，我只使用手腕的动作，有些效果我就只使用手指。"

朱克曼说："我开始学琴时，老师使用的是胡贝学派，腋下夹一本书，使右肘位置很低。但是我很快就改掉了，主要通过观察

别人演奏，观察他们右臂的姿势，运用起来是多么自如。”

朱克曼说，许多弓法他学起来都感到非常容易。但是演奏下弓的连顿弓他感到还是有些困难。不过他认为这不是个重要问题。

大多数演奏家在多次地演奏一首乐曲后，都会有些厌烦，朱克曼是怎样保持每次演出都有新鲜感的呢？他说：“我每次演奏同样的东西时，都要找出一些新的表现手法，我力争做到每次演出都有新的感受。每当我走上舞台演奏时，我意识到所要传达给听众的重要内容。我必须表达出不同的情绪。我觉得这样就增强了我的表现愿望，并且克服了原来可能出现的紧张。”

由于我们曾经荣幸地多次听朱克曼的音乐会，我们认为他的确是达到了他的目的。

马克斯·阿罗诺夫

(Max Aronoff)

简介：中提琴家、教育家、室内乐艺术家、教育行政负责人马克斯·阿罗诺夫，1907 年 12 月 25 日生于纽约市，父亲名叫亚伯拉罕，母亲叫罗斯。1924—1934 年他在费城克蒂斯音乐学院学习，并获得科姆斯(Combs)音乐学院的荣誉学位。1931 年和里巴·霍夫斯坦(Reba Hoffstein)结婚。1927 年起他在美国、加拿大和欧洲开始独奏演出。1929—1942 年在克蒂斯音乐学院任教。

1943 年他在美国费城创办了新音乐学校。1944—1945 年他同时还是费城交响乐队的成员，是著名的克蒂斯弦乐四重奏团的中提琴家，费城艺术联合会颁发的优秀奖章获得者，伯克郡音乐节(Berkshire)谘询委员会成员。现住美国宾夕法尼亚州上达比(Upper Darby Pennsylvania)。

衡量一个人时，引用那些和他一起密切工作过和他的学生的话，恐怕是再好不过的办法了。下面有这么一段："阿罗诺夫先生……你是我的老师、朋友、父亲，你对我的影响永不磨灭。"

另外一个人说："感谢你在我身上所花费的时间，还要感谢你给了我一双新的手。"第三个人说："自从我在克蒂斯有幸跟你

学琴以来，已四十年了。由于你的训练和教导，使我扎实地掌握了中提琴的演奏技术。我看到一些不幸的同行，随着时间的消逝，失去了对乐器的控制和灵巧的技术。他们所以会出现这种情况，就是因为他们没有打好基础。为此我要再次向你致谢！”

有关阿罗诺夫在教育方面的才能所作的口头和书面材料，加在一起就可以成为一大篇文章，如果这还不够，我们只要开列他的部分学生的名单，就可以成为名符其实的中提琴“名人录”。其中有：

约瑟夫·德·帕斯奎尔(Joseph de Pasquale)，费城交响乐队中提琴独奏家；

威廉·舍恩(William Schoen)，芝加哥交响乐队中提琴独奏家；

威廉·伯曼(William Berman)，原在纽约交响乐队，现任奥伯林大学中提琴教授；

弗朗西斯·特西(Francis Tursi)，伊斯曼四重奏，伊斯曼中提琴教授；

拉赛尔·弗拉格(Russell Flagg)，新奥尔良交响乐队中提琴独奏家；

李·英斯特(Lee Yeingst)，丹佛交响乐队中提琴独奏家；

托比·阿佩尔(Toby Appel)，伦诺克斯四重奏，纽约州立大学讲师兼专职艺术家；

伯纳德·林登(Bernard Linden)，博林格林弦乐四重奏，俄亥俄州博林格林大学教师；

已故的阿尔文·丁肯(Alvin Dinken)，好莱坞录音室中提琴独奏家；

大卫·施瓦茨(David Schwartz)，原在耶鲁四重奏团，现在耶鲁音乐学校任教；

多里昂·伦斯(Dorian Rence),纽约交响乐队成员;

托玛斯·邓恩(Thomas Dunn),巴尔的摩交响乐队中提琴独奏家;

布鲁斯·普卢姆(Bruce Plumb),杜克大学专职的四重奏团,等等。

我们有幸参加了阿罗诺夫主持的一次大课。大排练厅中座无虚席。阿罗诺夫非常耐心而幽默地主持这一堂课。到会的听众,包括许多美国中部的音乐教师,都对他的讲授不时表示称许。他在中提琴方面的广博知识,对音乐的深刻理解,通过教一个学生演奏罗拉(Rolla)的一首协奏曲,充分地显示出来了。他用的是一把格兰西诺(Grancino)所制作的十七英寸的中提琴,它的边线和f孔都非常象是斯特拉地瓦利的琴。上课时他用琴示范指法、弓法和力度。他对学生不断地强调要他们拉出优美和清晰的音色。

有一次,学生在演奏一句节奏性很强的乐句时,用脚打着拍子,阿罗诺夫明显地表示了不满。他把自己的脚尖轻轻地踩在这位学生的脚上,严肃地说:“我们不是用脚来演奏音乐,打拍子应当只在心里和耳朵里进行。”

我们决定对这位有着多方面才能的人进行一次个人访问,以便更细致、透彻地了解他在中提琴方面和音乐方面的见解。

虽然阿罗诺夫年近古稀,但我们发现他“人老心不老”,非常活跃,乐于谈论他的想法和经验,毫不吝惜时间。他那兴高采烈、和蔼可亲的风度,使我们与他之间没有感到任何隔阂,甚至在谈论中互相都以名字称呼。

一开始,我们就问他:“现在的情况和你做学生时有什么不同?”

“有许多根本性的不同。首先,在我做学生的时候,绝大多

数的事情都由父母决定。一般有才能的学生很少能得到助学金、奖学金之类的待遇。我的父母很穷，但是愿意为我们子女作出牺牲的决心是伟大的。一旦家中决定为孩子的前途进行投资之后，大家都很清楚要取得什么样的学习成果，孩子假如没有认真地完成学习任务，就少不了吃一顿棍子。当然，这种打骂的教育方法有利也有弊。就我个人来讲，我认为利多于弊。在今天的社会里，我们如果能恢复一些过去的严格教育方法，我想一定会带来很大好处的。我十二岁的时候已经有了很全面而扎实的基本技巧，就是父母和老师对我要求严厉，这对我今后一生学习音乐的好处真是无法估量的。"

"你给学生的总的建议是什么？"

"我使他们明白，虽然我们从事的是一项崇高的、有着许多机会的职业，但它也有着许多甘苦，并要担一些风险。必须让他们明白，能从事独奏生涯的人是少得可怜的。最现实的想法是从事乐队演奏。我提出了四项基本目标：第一，学生必须是第一流的器乐演奏家；第二，必须学习所有的理论课程和钢琴基础课，使自己成为具有全面修养的音乐家；第三，必须学习和演奏所有重要的室内乐作品；第四，学生必须掌握所有重要的乐队作品，重点更应放在那些职业考试时用到的作品上。虽然如此，我们仍必须记住，学习一件乐器，独奏的训练是永不可少的。学生决不能这样想：成不了独奏家，就会自动地成为一名好的乐队演奏员。"

"请你谈谈练琴目标好吗？"

"学生练琴，应当明显看出进步，也就是不断改进他们的音色、音准，增强熟练程度和运弓技巧，要定期给以鉴定。说得更具体一点，我建议经常练习舍夫契克，我要求每个手指，包括4指都同样有力。这就需要作坚持不懈的、不畏艰难的刻苦训练。

不同形式的音阶、单音和双音，是一辈子的‘必修课’。这一切都需要在很大的程度上注意纯正的音准和悦耳的音质。并且要使用各种揉音练习。要获得高超的演奏技巧，是没有捷径可走的。任何一个真正热爱自己事业的人，都永远不会害怕付出艰苦的劳动。事实上，静止是从不存在的，在人生的道路上，要掌握各种演奏技巧，也是如此。”

“你对左手拇指的姿势和使用有什么看法？”

“我知道在这个问题上一直是有争论的。但是我喜欢把琴放在左手拇指中间关节稍上一点的多肉部分上，我认为这个姿势比我们常常看到的以整个拇指勾住琴颈更灵活，使4指在C弦上演奏时感到更舒适，也便于换把位。更重要的是，拇指的正确位置对揉音的关系极大。用这样的姿势演奏揉音可以更自然，特别是在不同的速度变化时。当然，我也知道，每个演奏者拇指的长度和形状都是不一样的，所以要按各人的具体情况略作调整。1指侧面和琴颈之间也总是要有一点空隙，捏紧琴颈是有害的。”

“你觉得左手手指的垂直动作是怎样的？”

“有不少学生养成了手指抬得过高的习惯，这就会妨碍手指在快速乐句中的灵巧。我建议手指离指板要近。”

“阿罗诺夫先生，你以训练运弓技巧之严格著称，请你谈谈这方面的看法。”

“那倒是的。我认为运弓的重要性是怎样估价也不过分的。首先，我们要把右手食指训练得能做出各种不同程度的压力和放松，这样做的目的不仅是为了很好地控制弓子，也是为了变化各种音色。要能使拇指和小指一起伸直和弯曲。应当先在弓根的地方进行这种训练，因为这个部位最难控制。

“我训练学生这个动作的第一个练习是，在离弓根三英寸的

地方把弓放在弦上，拇指和小指都伸直。然后，只使用手腕的动作，逐渐以拇指和小指的弯曲来把弓拉向弓根。到了弓根之后，用手腕尽可能高地把弓抬起来，离开琴弦，保持这个高度把拇指和小指伸直，再把弓放到弦上，回到开始时的姿势。实际上，我们是用手腕和手指画了一个四方型。

“要分别用轻巧、快速、有力来练习这些动作，动作与动作之间的距离，应在手腕和手指许可的范围内尽可能大。我建议用节拍机，以每分钟80拍的速度来做这个动作。

“第二个练习所用的原则和第一个是相同的，只是把动作从方块变成圆圈。开始练的时候，圆圈要尽可能大；速度逐渐加快，圆圈也越来越小，一直到最快的速度。

“这些练习对发展右手的柔韧性非常有用，特别在弓根。这种技巧对每个弦乐器的演奏者来讲，都非常重要。”

他继续说：“敏捷而流畅的运弓是至关重要的，需要不断地进行练习。就象歌唱家必须非常完美地控制长长的气息，以演唱优美的乐句一样，中提琴家要训练他的弓子，能奏出纯净无瑕的声音来。短的运弓也要有共鸣，声音要洪亮。假如弓或指板的某个部位感到特别难于掌握，那就要使用各种节奏不断地在这个部位进行练习，甚至夸大这些难点，增加同一乐句的难度。这样再演奏正常的乐句时，就感到容易了。我们要不断想到，右手运弓的动作范围较大，它所要求的控制比左手的控制甚至更大。

“许多教师和学生把音阶的练习，看成主要是训练左手手指的灵活及音准的干净。对我来讲这只是一个方面 我认为音阶的练习是训练运弓的控制能力的极为有效的手段。要分别用弓的三种长度，也就是上半弓、下半弓和全弓来练习三个和四个八度的音阶，用分弓和连弓两种弓法，以及各种不同的速度来练习。

永远要求纯净的声音。还有，除弓子放在弦上外，无声地把弓提到离琴弦半英寸高，做这些练习，也会有很大的好处。要始终注意右手手指、手腕、手肘和手臂的匀称配合，当然，也不能放松对左手换把和音准等各细节问题。弓子发出来的声音哪怕有一点点不纯净，也不能忽略过去。要立即追究是什么原因造成的，而且接下来就要通过反复练习纠正这个缺点。”

“对于一些拉琴已有一定经验，但仍有技巧困难的专业人员，你有什么建议？”

“我们必须明白，甚至那些最伟大的艺术家，也会出现技术衰退，特别是上了年纪。有些人从百忙中抽出时间来再练技巧，这样做是很有必要的。通常技巧衰退是从右手开始的，然后是揉音。偶尔也有这样的情况，当演奏者发现自己的技巧不可靠的时候，就以夸大或不必要的方式运用身体的各部分，似乎想以此分散听众注意，掩饰他们在技巧上的不足。我多次看到有些演奏家由于过多地参加非音乐的其它方面的活动，忽视日常练习，在台上演出就会出现这种情况。

“如演奏者在技术上感到发生困难的话，那必须回过头去练一下音阶等基础练习和练习曲。先集中练弓的某一部分，再练弓的另一部位，然后再是全弓。他会发现，只练弓的某一部位，显然也会对其它部位有好处。在练习音阶时，绝对不可以回避使用软弱的手指和困难的把位。

“在用弓练习渐强和渐弱时，要使用不同音型、不同速度以及完全不用揉音的方式，而又丝毫不有损于音色的优美，这样的练习是非常重要的。每一个优秀的弦乐演奏家的精湛技术的奥妙就在于此！

“这样的练习，能坚持而认真地进行两个星期，一定会使任何演奏者的技巧得到很大恢复。”

“你对使用乐曲中的技巧性乐句来训练技巧，看法如何？”

“当然可以，”阿罗诺夫非常肯定地强调说。“例如，舒伯特的弦乐四重奏《死神与少女》的最后乐章，就是训练左右手配合的极好材料。的确其它还有许多非常好的作品，特别是某些现代作品，其中有许多艰深的乐句，专门用以集中训练技巧。”

“阿罗诺夫先生，你是著名的克蒂斯弦乐四重奏团的多年成员，室内乐对你来讲意味着什么？”

“我认为室内乐是我音乐生活中不可缺少的最基本的部分。在训练高度的音乐和个人纪律上，以及在建立演奏员之间的互相尊敬方面，是没有什么其它音乐形式可以与之相比的。也没有什么能比和几位认真而热情的音乐家合力解决室内乐名作中层出不穷的课题所获得的经验更令人激动的了。但是我想强调指出，演奏者首先必须充分掌握乐器的技术，然后才能严肃地接受公开演奏室内乐的挑战，否则，他至多只能是个业余爱好者。但即使和几个伙伴们一起拉着玩，那也能获得无比美的满足，尽管对听众来讲未必能感到满意。”

大家听了他最后的那句话都笑了，因为我们每个人都听过这样的室内乐演奏。接下来，他用比较严肃的语气很快地补充说：“允许我声明一下，我坚决主张各种水平的人都可以演奏室内乐，不过，当然演奏者的水平越高，室内乐的质量也越好。”

阿罗诺夫是费城新音乐学院的校长和指导，这是他在1943年筹建的，后来赢得国际声誉的一所学校。我们问他，已经有了这么多的高等音乐学院，为什么还要成立这样的教育单位。

“多年来我感到需要成立一所新型的音乐学院，专门训练青年学生从事乐队演奏工作。新音乐学院就是为了实现我的理想而成立的。在我看来，那些高等音乐学院在培养未来的独奏家方面的确做得很好，但是那里的学生很少是专门为今后从事紧

张的交响乐演奏员的工作而培养的。”

“你从哪里得到经济上的支持?”

“我们借了钱。请相信我,开始时我们的确是很艰苦的。起初我们设在一个社交性的俱乐部里,听了大约一年的叮叮当当的啤酒杯声音和吼叫似的男声四重唱《老栎木桶》之后,我们借了一大笔钱,在松树街买了一所房子,把它改建成练习室、教室和排练室。当初的教员主要靠克蒂斯弦乐四重奏的成员,小提琴是亚沙·布罗德斯基(Jascha Brodsky)和尤米·尼诺米亚(Yumi Ninomiya),大提琴是奥兰多·科尔(Orlando Cole)和我自己。我们工作得很努力,学校办得很兴旺,教员逐渐增加到二十五人。

“1945年我们的学校成为一个免税的、非营利的教育单位,由董事会管理,并经宾夕法尼亚州宪章特许颁发文凭。我们的教学宗旨始终是偏重于寻求最好的方式教授乐队演奏技巧。

“很久以前,我就感到美国的交响乐队总有一天要面临后继无人的危机,即缺少有高度技巧的、受过一定的正规的交响乐队训练的年轻演奏员,特别是弦乐器的演奏员。从今天美国的情况来看,我的预言似乎已经应验了。尽管我们作了种种努力,美国的乐队还不得不吸收外国的弦乐演奏员来接替那些年老退休的演奏员。另外一个缺点是,美国和日本的情况不同,日本有大量的孩子从很小的年龄就开始学习小提琴,而美国许多人都是在中学毕业后才认真学习演奏弦乐器的。小孩子的可塑性大,小时候就开始技术性的训练,他们很容易接受并掌握;年纪大一点后,就说十几岁到二十岁左右吧,那就差远了。干我们这一行的人都知道,年纪大一些的人,要有特大的动力,并且比小孩加倍努力,才能应付得了那些枯燥无味的音阶等基本练习。

“还是回来谈谈我们的新音乐学院。我们的学生由优秀的教

师给以个别指导，同时让他们参加乐队训练。学习乐队演奏的唯一办法，就是在良好指导下实际参加乐队的演奏。”

“你能谈谈中提琴在现代音乐中的作用吗？”

“如果你回顾一下中提琴过去的历史，你就会感到这个乐器已经取得了巨大的进步。你只要把海顿早期四重奏的中提琴声部和现代作曲家所写的中提琴声部比较一下，就看出来了。管弦乐曲或独奏曲也一样明显。象伯格(Berg)的《抒情组曲》和勋伯格的《净化之夜》中的中提琴声部在技巧的难度、音域和表现力方面是和小提琴不相上下的。对中提琴所提出的这些新的要求，也在中提琴教学中展开了新的广阔前景。现代中提琴演奏家所遇到的日益困难的新技术，正在造就一批新的中提琴家，他们能解决过去中提琴家所完全没有遇到过的新的技术课题。

“但是，有一个新问题使我感到担心，青年中提琴演奏家演奏现代作品所花的时间过多，而忽视了古典作品。有些人三个八度的C大调音阶还没有拉好，就要拉巴托克的协奏曲。我左思右想，还是认为展现在现代中提琴家面前的美好前景，是要求他们熟练地拉好古典作品。也就是说，能拉好莫扎特的作品的中提琴家可以对付现代作品；而能演奏现代作品的人就不一定能把莫扎特演奏好。这方面的例子是屡见不鲜的。”

我们自己在这方面的经验，完全证实了阿罗诺夫的论断。阿罗诺夫事前就已答应从技术演奏的角度为我们简要地分析一首中提琴的作品。

“可以，这其实不过是把我刚才所说的继续下去。我准备分析一下莫扎特C大调小奏鸣曲中的快板和小步舞曲。这首曲子是格雷戈·皮亚蒂戈尔斯基(Gregor Piatigorsky)改编，亨利·埃尔肯(Henry Elkan)编订，由埃尔肯—沃格尔公司(Elkan-Vogel Co.)于1944年出版的。我知道从表面上看这是一首简单

的乐曲，但是正因为它貌似简单，而实际上具有丰富的力度变化以及各种各样的弓法，如跳弓、断弓、顿弓等，如控制得不好的话，演奏者在技巧上的任何弱点就会毫不留情地暴露出来。在这种乐曲中，容不得半点欠缺！

“让我们从快板的开始的三个音谈起吧。从头至尾整个一弓的声音都要结实而均匀，每一个重音都要相同。使用的揉音要很强烈，但又不能太过分，要符合作品的风格。

“在第二、三小节中，用上弓演奏的八分音符的跳弓，既要非常柔韧的手腕动作，又要自如的上臂动作。第三小节应当有一点渐强，一弓比一弓长。第四小节的第一个音符上面应当有一横加一点（ ⸗ ）记号，要求演奏得很流畅，但音符之间又是稍稍断开的。接下来的那个音符可以演奏得柔和一点。请相信我，把这四个小节演奏得优美、细致，需要的技巧不亚于演奏巴托克。

“第五小节的前两个音应当从轻开始，但是形成一个小小的渐强。我把这个渐强称为先行渐强，朝着第七小节第一个音——很重要的一个音前进。第五、六两个小节的渐强，与其说是个力度渐强，还不如说是建立在加强揉音紧张度基础上的渐强。第八小节的第一个音，也应当有一横加一点（ ⸗ ），第三个音要比第二个音柔和。

“让我把话岔开一下。在音乐中分句是非常重要的，每一乐句有个‘支柱音’，演奏者应当把它表现出来。我们要仔细地分析每个乐句从哪里开始，高潮在哪里，结束在哪里。当反复一个音或一个乐句时，反复的部分通常应当演奏得更富于表情。现在让我们再分析第二十小节。

“这里是四个相同的四分音符，渐弱。在二十三小节有一个小小的渐强，走向下两个小节，这两个小节中的二分音符都应当加有力的揉音重音，虽然都是与相对较弱的拍子连在一起。在

第二十六和二十七小节，我们又强调第二拍，虽然它们也都是出现在弱拍上。接下来我们谈小步舞曲。

“在开始谈这个乐章之前，我再次希望学生们能从多样化的角度注意使用揉音的问题，也就是说揉音不仅是为了声音的美，而且要考虑如何用揉音来丰富音乐处理！例如，重音主要是靠弓子还是靠揉音，或是靠两者的结合做出来的？中提琴演奏的这个方面是很值得大加分析的。

“现在来讲小步舞曲。第一小节中的困难在于第二个音要演奏得短，但又不加重音。用圆形的动作把弓从弦上提起来，再放回到中弓的某个部位，并以很长的擦刷式跳弓（brush—like spiccato）演奏第三和第四个四分音符。把这做好是不容易的。还要决定自己在第一与第三小节的第一拍上愿意使用哪一种类型的重音。

“第二行，前面的两个渐强的小节包括了G大调音阶的一部分。这个渐强不仅要增加弓的压力，也要增加运弓的长度。这一点要小心控制，以便当我们到达高潮点C音时，不仅增加了运弓的力量，还增加了揉音的强度。然后我们反复这个音阶，这一次是P，渐强要小得多了。

“中段（trio）的前两小节要逐渐加强揉音的紧张度，一直到第三小节第一拍的高潮点，之后，就使用渐弱到这句结束。

“中段的最后十一个小节应当使用中弓稍靠下半弓的地方演奏。这个部位对大多数的中提琴和小提琴演奏者来讲，都是最薄弱的。最后我想提一下上面曾讲过的弓法练习，这个弓法练习就是专为克服这一普遍存在的缺点而设计出来的。”

我们对阿罗诺夫的访问就要结束了，我们请他就自己的音乐生活或任何他愿意评论的事情谈一谈。

他颇为激动地对我们说：“我认为各方面的音乐教育工作者

们应当联合起来，成立音乐中的联合国组织。在美国有大量的优秀音乐人材，他们是提高我们音乐艺术的重要力量。有许多音乐组织钱很多，我认为他们应当仿效某些大工业公司，拿出几百万元，设立奖学金。当然，我们也应当得到政府对各种艺术的大力支持。

“就我个人来说，音乐已成为我生活中的最大乐趣。它能同我生活的脉搏进行最亲切的交流，使我结识了许多优秀的同行和朋友，我也荣幸地在白宫及欧洲的重要场合中演出。我最大的愉快就是演奏室内乐。每当我在各地开音乐会和会见各类人士时，我总是十分惊讶地看到我们美国有着惊人的潜力，它把音乐艺术提到越来越高的审美角度，同千百万尚未发觉的听众进行交流。我引录我们新音乐学院的校训赠给学生们：

“为那些寻求不仅为音乐、而且靠音乐为生的、有才能的人，提供一种生活道路。保证他们能生活得好，同时也能充分享受自已为音乐事业而付出的劳动成果，并有所得益。”

SONATINA

in C Major

Viola Part
Edited by
HENRY ELKAN

W. A. MOZART
Transcribed by
GREGOR PIATIGORSKY

Allegro brillante

f p
a feeling of
dim
f p
vibrato accent
Sustain
and beat of measure
f
f p f p
p f

MENUETTO

Allegretto

f

Each note make a cresc.

without forcing

mf

p

p

cresc.

f

Trio

Fine

espress.

mf *espress.*

Menuetto D.C.



莉莲·富克斯

(Lillian Fuchs)

简介：中提琴家莉莲·富克斯生于纽约市；是弗朗兹·尼泽尔(Franz Kneisel)的学生；从艾萨克·斯特恩学习室内乐；二十多年来在音乐赞助人罗莎琳·莱文垂特(Rosalie Levintritt)夫人家中教授室内乐。与实业家、业余小提琴家路德维格·斯坦(Ludwig Stein)结婚；有一对孪生女儿，名叫巴巴拉(唐纳德·马伦夫人，Donald Mallon)和卡罗尔(拉尔夫·阿马多夫人，Ralph Amado)，两人都是职业的音乐家；她的兄弟约瑟夫·富克斯(Joseph Fuchs)是小提琴家，哈里·富克斯(Harry Fuchs)是大提琴家，住在纽约市和宾夕法尼亚州的巴克斯。

和莉莲·富克斯一起演奏室内乐是最高级的音乐享受，得以感受到高雅的音乐趣味和一丝不苟的演奏态度。有一天晚上，演奏的曲目是舒伯特的C大调两把大提琴的五重奏(作品163号)。道格拉斯大学音乐系主任、前伯克郡四重奏团的成员、优秀的大提琴家孔拉德·克维姆(Kunrad Kvam)和我们在一起。另外一个大提琴声部由莉莲·富克斯的女儿巴巴拉演奏。

顺便说一下，她的另一个女儿卡罗尔是位小提琴家，是她叔叔、著名小提琴家约瑟夫·富克斯的学生。

演奏室内乐那天晚上，我们对富克斯女士进行了访问，她作为一位室内乐的艺术家、教学家和独奏家在纽约音乐会生活中占有很重要的地位。她是曼哈坦音乐学院和朱丽亚德音乐学院的专职教师。我们问她，小提琴和中提琴这两件乐器在技术上有什么不同吗？有时听人说，用不到先学小提琴，直接学拉中提琴，这样做成吗？

“这两件乐器在技术的各方面都非常相似，”富克斯女士说，“但是中提琴在尺寸上比较大，所以在学习技巧的灵敏性方面就有些困难。我认为这一点应当通过学习小提琴而得到解决。我们知道，所有的著名中提琴家都曾经是优秀的小提琴家。一位好的小提琴家拿起一把中提琴，立即可以成为一位好的中提琴家。假如演奏者有敏锐的听觉，而且有灵活的运弓技巧，换一件乐器对他来讲是不会有什么困难的。”

“中提琴的弓当然比小提琴的弓要重。你是否认为有着很好的小提琴运弓技巧的人也会有很好的中提琴运弓技巧吗？”

“肯定会有的。”她说。“我认为就连运弓中的那些微妙之处，例如在弓根换弓改用重一点的弓子后也不会感到更困难。还是手指动作少一点的好，手指固然必须柔韧，但换弓主要靠手腕。我喜欢拇指有一点弯曲。还有，对于中提琴来讲，弓毛应当更平一点。

“不管演奏者的手臂是多么短，我认为在弓尖演奏时，小指应当保持在弓杆上面。演奏上有许多东西是因人而异的，要定规则是困难的。但是，在弓尖处演奏需要很大重量时，却把小指从弓杆上提起，似乎不妥当。”

运弓中的另一个问题是右手肘。我们注意到她演奏时并不使用低手肘的位置。

“我并不主张使用低手肘的位置，”她说。“相反我喜欢手肘

要稍稍高一点。当我从弓根处开始运弓时，我的手肘和手处在一个平面上。弓子向下拉到靠近弓尖时，我感到手肘应微微向上抬起。这样做可以使右臂动作线条连续不断，可以增加上半弓的力量，使下臂的转动更加舒适。这里要注意一点，那就是手肘不要高到感觉不舒服或紧张的程度。

"我们肯定是希望从弓根到弓尖能拉出均匀而不断的声音来，这就需要在弓根的地方几乎完全不使用压力，而在弓向弓尖运行的过程中逐渐增加压力。在弓根处减少压力的原因，主要是弓的自然重量的关系。当我们演奏的是一个没有重音的音时，在这个音之前应该是几乎察觉不到的，只有在弓开始接触到弦才有所动作，一个小小的动作，下行大约四分之一英寸。"

我们建议和富克斯女士讨论左手的问题。她表示同意。

"你们看，"富克斯女士说，"我的拇指比较靠在琴颈下面。我觉得把中提琴放在左手拇指的肉垫上，也就是在拇指中间关节稍上一点的地方最可靠。使用这样的姿势换把位也最舒适。

"还有一点就是换把位时的心理因素很重要，我这话的意思是说换把位要有思想准备。必须感到拇指能够完成敏捷而微妙的动作，而且先有拇指的动作，才有换把。当然，在换把进行之前的那一瞬间，要把左手的压力减轻。

"讲到拇指，让我补充一点，当我们揉音时，左手1指根要离开琴颈，但是要有靠近琴颈、靠近拇指的感觉。指根只稍稍离开，这样拉奏出来的声音就很集中，而不是我们经常听到的那种晃动的声音。"

我们又回过头来提到中提琴体积比较大这一点，请她谈谈这个不断产生麻烦的问题。

"我感到由于中提琴的体积比较大，就使许多人忽视了高把位的学习。"她说，"在希尔默(Schirmer)公司出版的、我为中提

琴写的12首练习曲中，我在G弦和C弦上使用五、六、七把位。掌握中提琴技巧的巨大困难之一就是在这两根低音弦上面。通常人们总是使用第一和第三把位。一旦你熟悉了这些低音弦上的高把位，能在这些部位中自由演奏的话，那么你再演奏高音弦上的高把位时，就会觉得非常方便了。只有这时才能认为你已经克服了这个乐器的笨重感。"

为了更多地了解这些练习曲，我们请她具体地讲讲。

"第一首练习曲，"她说，"我的目的是训练轻快的按弦，这一技巧时常被人们所忽略。要用整个手臂演奏。整个手臂都应当是柔韧的，而不只是手腕要柔韧。第二首练习曲集中训练优美的连弓。只有花很大的力气来训练运弓，能在各种速度中从一根弦流畅地换到另一根弦，才能把这种弓法演奏好。

"第三首练习曲是使用双音来训练手指的独立性。但是我愿意指出一点，不管左手演奏什么，保持弓在弦上的压力均匀是十分重要的。所以这个练习曲有双重目的。"

"下面一首练习曲是很有趣的，"我们说。"这首练习曲使用飞跳弓，你大概是用中弓以上的部位来演奏的吧？"

"是的，"她说，"这是一种训练轻巧的跳弓，这种弓法对中提琴来讲特别有价值。应当使用中弓偏上一点的地方演奏。接下来是练习手指伸张的第五首练习曲，特别是发展3指的伸张能力，为换指八度做好准备。我喜欢在弓尖以一种类似断弓的弓法演奏，每个音符都要拉得很清楚。

"第六首练习曲应当坚持每天练习，并要练习很长一个时期。它使用的是G弦和C弦上的高音区。

"第七首是练习运弓。第八首是练习左手的灵活性。第九首是练习同时演奏的三音和弦，要使用整个手臂而不仅是使用手腕。第十首是颤音练习。第十一首包含一些强有力的重音乐

句。第十二首是练习在中弓以上部位的快速演奏。”

我们向富克斯女士表示，仅从音乐的角度来看这些练习曲也是非常有趣的，甚至作为独奏会中加演的无伴奏小曲，也很精彩。

最后，这位中提琴家向我们讲述了有关这个乐器的一些基本问题。

“教中提琴和教小提琴有很大的不同，”她说，“要根据学生的不同情况来教他们。学生的身材和所用的中提琴的大小有很大的关系，我总是极力劝阻学生不要使用特别大的琴。一个受过很好训练的小提琴家，当他转为演奏中提琴时，如果选用的乐器不太大的话，他是完全可以演奏得很好的。

“关于选用训练技巧的教材，我非常重视在中提琴上演奏克莱采尔练习曲。我也喜欢让我的学生们练习布西-霍克斯(Boosey & Hawkes)公司出版的《中提琴乐曲十二首》，以及里科地(Ricordi)公司出版的《幻想练习曲十五首》。”

皮埃尔·福尼埃

(Pierre Fournier)

简介：大提琴家皮埃尔·福尼埃1906年6月24日生于巴黎，加斯顿(Gaston)和加布里埃尔(Gabrielle)·福尼埃之子；毕业于巴黎的法国国家音乐学院；1936年7月16日和莉迪亚·安梯克(Lydia Antik)结婚，生一子琼·福尼埃；是法国国家音乐学院和师范学院的教授；曾和美洲及欧洲的乐队合作演出，赴美国、欧洲、南美、远东、非洲旅行演出；荣获officer级①法国国家勋章；居住在瑞士日内瓦。

我们走进座落在美国纽约东区的一所非常漂亮的公寓。主人福尼埃招呼我们坐下，而我们在屋里走来走去，欣赏那些使这个房间大放光彩的绘画和雕刻。福尼埃陪我们一起走了一圈。

"这所公寓是我朋友的，"他告诉我们。"当我到纽约来的时候，他就让我住在这里。"他带着法国人的那种悠闲和行家的神态，向我们介绍了一件件艺术品。

坐在舒适的椅子上，我们问这位著名的大提琴家有关他在美国开音乐会的情况。他告诉我们，他是在1948年首次在美国

---

① 法国国家勋章共分五级，这是第四级。——译者注

演出的。

“从那以后，我一直热切地盼望到美国来开音乐会。”他说：“虽然我在欧洲有许多工作，从事大量的教学与演出活动，但是到美国来开音乐会，对我来讲，在音乐上总是很有收获的。”

我们问他，我们注意到在他的演出节目中总是有巴赫的无伴奏组曲，他是否对这些作品有着某种特殊的感情呢？

“有的，”他说。“我感到我们应当向这位大师和他写的如此美妙的大提琴曲致以深深的敬意。但是，我认为大提琴的演奏曲目是很多的，不象有些人想象的那么少。最近，我在拉一些现代作品以扩大我的演奏曲目，一有机会我就演出威廉·沃尔顿(William Walton)的协奏曲。

“我认为这是一首非常美的作品。当我第一次应邀演奏这首作品时，我写信给沃尔顿爵士，我们有了愉快的书信往来。他对我说的第一句话是‘你可以根据你的意愿对大提琴声部进行任何改动’。当然了，当我最终能在作者的指挥下演奏这首协奏曲时，我的心情是十分激动的。”

“这部作品的配器如何？”我们问他。

“写得非常漂亮，”福尼埃热情地说。“明朗得使人高兴。从某些方面来讲，大提琴的曲目有其局限性。莫扎特没有写大提琴的作品，勃拉姆斯也只写了一首二重协奏曲。可是，另外有一些作曲家所写的最好的作品是为大提琴的。在我看来，贝多芬的大提琴奏鸣曲是他最成功的作品；巴赫还有什么作品比他所写的大提琴独奏奏鸣曲更精彩的呢？”

“我们曾听说您特别喜欢柯达依(Kodaly)的奏鸣曲，这是真的吗？”

“当然是了，”他说。“这是一部很惊人的作品，1913 年写的，是一部无伴奏奏鸣曲。我在演奏它时什么也不删节，的确应

当按谱上所写的那样演奏，我经常演奏这首作品。”

当我们讨论大提琴的技巧时，福尼埃坚信，在19世纪时，大提琴的运弓技术还没有象小提琴那么发达。他回忆说：“当我年轻时，我用舍夫契克所写的小提琴弓法练习，实际上我是把他的各种弓法练习改成大提琴的技巧练习。大提琴的发音比较慢，所以在大提琴上练习运弓技术有重大的意义。”

“大提琴演奏者在改进运弓技术时，要集中注意哪个方面？”

“对我来讲，”这位艺术家回答说。“右手运弓好坏决定于在不太快的速度中完全掌握连顿弓(Staccato)。连顿弓的原理当然就在于断弓的起奏 (Martale attack)。只有能在弓的各个部位上都掌握这种起奏，才能算是掌握了良好的运弓技术。当然，演奏这种起奏时的首要问题是要有美好的音质。大提琴上的每一个乐句，都要用非常美的音质唱出来，即便是左手的技巧性乐句，也不例外。

“附带说一下，我用音阶做了大量的连顿弓练习，并集中注意音质的纯净。”

我们谈论了握弓的问题。他说：“我喜欢感到拇指和中指有更密切的关系，它们几乎是面对面的；其它手指则是自然地放在弓杆上，相互之间距离不要很大。”

“右肩和右肘怎样呢？”

“你问起这个问题我很高兴，”福尼埃说。“我喜欢把肩部放低，任何时候都不要把肩膀扛起。”但是，他补充说。“我不喜欢低手肘，手肘的位置是非常重要的。

“手肘应当一直处在肩膀和身体一侧中间一半的地方。就左手来说，为了学习换把，可以花上一生的时间进行练习。我的确感到琶音比音阶更为重要。还有，要用不同的指法演奏同一音阶。

“大提琴演奏者应当花更多的功夫练习三度、六度和八度双音。我们大家都知道，从正常的把位自如地换到拇指把位的训练，很容易为人们所忽视。我们要警惕这一点。”

人们对福尼埃的动人琴声有过许多生动的比喻：“大提琴中的济慈①”，“音乐贵族”，“比任何唱的东西更唱得好”等等。

福尼埃1937—1939年任法国巴黎音乐师范学校的大提琴和室内乐教授。1941—1949年他在法国巴黎音乐学院任大提琴教授。1953年获Chevalier级②法国国家勋章。

多年来他一直和欧洲各大乐队和指挥合作演出。

1948年他来到美国，他参加过许多世界著名的音乐节。

他和人交谈时总是亲切自如，热情而不显露。他长得很英俊，身材中等，有点老于世故的味道，偶尔表现出无动于衷的神态，这无伤大雅。他是一位大家愿意一听再听的演奏家。

---

① 济慈(Keats) 1795—1821，英国著名诗人。——译者注

② 法国国家勋章共分五级，这是最低一级。——译者注

姆斯梯斯拉夫·罗斯特罗波维奇

(Mstislav Rostropovich)

简介:姆斯梯斯拉夫·罗斯特罗波维奇 1927 年生于苏联高加索阿塞拜疆的巴库市。父母都爱好音乐。他的父亲是钢琴家和大提琴家,曾跟卡萨尔斯学过大提琴,是莫斯科格涅辛学院的大提琴教授,教他的儿子演奏大提琴。罗斯特罗波维奇于1943年入莫斯科音乐学院从西米昂·科佐鲁波夫(Semeon Kozolupov)学大提琴,并从肖斯塔科维奇及谢巴林学习作曲。他获得了国内所有的大提琴奖。1947 年他在布拉格青年联欢节上获得一等奖;1950 年又在这个城市获得国际大提琴比赛的一等奖;1955年他和女高音歌唱家格林娜·维辛涅夫斯卡娅(Galina Vishnevskaya)结婚;1956 年为莫斯科音乐学院的教授,培养了许多杰出的青年大提琴家。

"我从我遇到的每个人那里学到一些东西……"

"学生来上课时应当背奏所学的作品……"

这些发人深思的话是有着长期成功经验的俄国优秀大提琴家罗斯特罗波维奇讲的。在他几次访问美国期间,我有机会数次和他接触,通过译员的帮助,取得令人满意的成果。

十年前美国对他几乎还没有什么了解,没有一个人知道罗斯特罗波维奇,现在他在美国所取得的声誉可与三十年代卡萨

尔斯全盛时期的相比。可能因为现在是喷气时代，所以罗斯特罗波维奇的名望才增长得这么快。飞机把他送到世界各地去开音乐会，各国出了许多唱片向人们显示这位伟大艺术家所取得的成就，现代化的音乐会条件给这位音乐家准备了良好的环境；他还是一位备受称颂的优秀教师，许多青年大提琴学生都向往着能得到他的教导。罗斯特罗波维奇的演奏和教学水平之高，可以说是他这个领域中的权威。

这位大提琴家在现代演奏上创造了伟大的奇迹。他在伦敦的一系列音乐会上，和乐队一起演奏了大约三十多部大提琴名曲。其中有圣桑、拉罗、德沃夏克、海顿、波克里尼、肖斯塔科维奇这样艰难的作品，以及其它一些短曲。他的耐力、记忆力、技巧都值得人们学习，尤其重要的是他特别细心对待每部作品的风格要求，处理得都很有个性，而且趣味高雅。

象 1971 年他在新泽西州纽瓦克市举行的独奏会是非常典型的，来参加这场音乐会的听众简直象是参加某种隆重仪式一样，可见人们对罗斯特罗波维奇是何等崇敬。这位大提琴家走上舞台时，面带笑容，潇洒优雅。他是个瘦高个子、秃头、行动自如的人。他用的是一把高贵的斯特拉地瓦利的大提琴。这场独奏会演奏了一套非常庞大的曲目，高潮是普罗科菲也夫的奏鸣曲，这首奏鸣曲对任何一位演奏者来讲，都是个巨大的困难任务。但罗斯特罗波维奇却演奏得出神入化，显然不仅听众感到满足，他自己也全身心地投入乐曲中。接下来是应听众邀请加演的两首小曲，先是与普罗科菲也夫的风格完全不同的舒曼的《梦幻曲》，演奏得正象曲名那样纯朴而富于幻想；然后是带有顽皮、玩笑性质的德彪西钢琴小曲的改编曲《Minstrel》①，用滑音、拨

---

① 系十二世纪中叶在欧洲出现的类似骑士作风的吟游诗人，他们支持正义，慷慨大方，赋诗奏乐。——译者注

弦和其它有趣的手法。

有些听众注意到他所使用的大提琴尾柱，完全不是我们通常所用的那种，而是一根钢柱，比普通的长一倍，几乎弯成九十度。这种尾柱原来是法国人托泰利尔(Tortillier)所用，但是这个俄国人把它推广了。目前已有许多乐队队员也开始使用这种长的有角度的尾柱。它的主要优点是可以使大提琴几乎成为水平位置，便于演奏者看到琴弦，左手可以在弦上直线移动。它还可以抵销由于地心吸力所造成的弓向下滑的现象。但是，这是同古兹玛奇(Grutzmacher)、皮亚第(Piatti)和过去许多大师们所用的不同。这也是目前在世界上引起有趣争论的问题。

这位态度严肃的俄国音乐家，就连在最高音区，也毫无音准困难，从弦的最低音到最高音，在大提琴上可不是件容易的事，但他的技巧熟娴，足以完成各种要求而丝毫不费力。他的演奏风格全面，无论演奏宽广有力的作品，或是热情奔放的乐曲，都是无瑕可击。如果要指出哪一点突出的话，那就是他演奏的抒情性。一切都是歌唱出来的。

从罗斯特罗波维奇的演奏来看，他是有极其强烈的音乐个性的，对大提琴的演奏可谓有独到的见解，但是我们很难使这位大提琴家坐下来谈谈，然而一旦他知道他所谈的内容将传达给学生们和对大提琴演奏感兴趣的人们听时，他就变得十分健谈。

罗斯特罗波维奇八岁开始学习大提琴。据他说，他的父亲列奥普德·罗斯特罗波维奇是位杰出的大提琴家。“我在家里经常听到他演奏，我记得当时自己对这个乐器并不感兴趣，但是我的父母坚持要我学，我对这至少不感到遗憾。”

年轻的罗斯特罗波维奇跟他的父亲学习了六年，我问了他父亲对他的音乐成长有何影响，简单地说，“是否给你打下了良好的基础？”

罗斯特罗波维奇回答说："这是一个很重要的问题。人们往往给孩子们找最好的、严格的教师，非常精确地教他们怎样握弓，左右手手指的位置等。这一切当然都是必要的，但是教学还有一点最本质的东西：第一个启蒙老师应当唤起学生对音乐的热爱，并激励他们继续学习。这正是父亲给我的。

"我的父亲是一位多才多艺的音乐家。他写了四首大提琴和乐队的协奏曲，也写了一些钢琴作品。他是一位优秀的钢琴家，他可以背奏肖邦的两首协奏曲。他那可贵的音乐气质感染了我，使我一辈子也难忘。

"就左右手的姿势等这样的纯技术问题来讲，我的父亲并不是我最好的老师。他花很大的功夫在我的演奏风格方面，他的目标是启发我把音乐作为自己生命的一部分。后来，当我进入莫斯科音乐学院学习时，这些不足之处都得到了纠正。"

罗斯特罗波维奇的第二位老师，也就是他的最后一位老师，是莫斯科音乐学院的大提琴教授科佐鲁波夫，他跟他足足学习了七年。正如他的父亲培养了他这个孩子一生热爱音乐一样，科佐鲁波夫对他进行了严格的专业技术的训练。罗斯特罗波维奇说："他使我成为琴的主人，对它有绝对的控制，所以我一直是非常崇敬我这个老师。"

他在儿童时期练琴的问题，罗斯特罗波维奇告诉我，他也是个"普通的孩子"，因此也是不太自觉地愿意学习的。

他告诉我说："当我父母在家的时候，我练很多时间的琴，当他们一走，我就马上停下了；他们一回来我就立即拿起乐器，并装出一付很累的样子。父母以为我已经练习了很长时间了，很舍不得我。

"当我十四岁时，父亲去世了，这对我来讲是件可怕的震动。我面临许多问题，我开始了一个认真工作的新时期。"

罗斯特罗波维奇继续说，每个音乐家都必须经历一个思想变化的时期，从因别人要求、命令而不得不学，到明确目标自己下决心认真学习。他说：

“在我做学生的时候，除了几小时睡觉以外，整天学习音乐。每天拉大提琴恐怕不超过四小时，但我上作曲与配器课；去听所有的音乐会；阅读我所喜爱的作品的资料；钻研世界各国的伟大文学作品，这样我能始终不脱离有关文学和音乐的严肃思考。我还努力学习技术性的材料，力求达到更完美的地步。”

罗斯特罗波维奇提到了一些他认为对训练他的技巧有好处的作品，其中达维多夫的协奏曲他认为是获得必要的技巧所决不可少的。他的练习还包括波柏(Popper)、皮亚第和弗兰乔米(Franchomme)。我们还问他是否有他不喜欢拉的作品。这位大提琴家坚定地说，他只喜欢演奏那些他认为有音乐内容的作品。他常常会在演奏那些别的演奏家所不是经常拉的“冷门”的作品中感到愉快。

从1941年到1943年，他在奥伦尼堡(Oranieburg)受的学校教育，第二次世界大战期间他家搬到那里去住，他在那里毕业时获得荣誉奖状。

他说：“1943年我进入了莫斯科音乐学院，在伟大卫国战争的第三年，我们学生都尽一切努力为人民服务，我们在兵营、医院、工厂、莫斯科的工业中心演奏。我们工作虽然都很辛苦，但人人都很有劲。

“我早在奥伦尼堡时就开始开音乐会了，政府把‘列宁格勒小剧院’迁到那里，他们请我参加了旅行演出团，所以我在十四、五岁时已到过许多城镇。”

在那个时候，年轻的罗斯特罗波维奇已经是一位活跃的音乐家了。在父亲未去世时，他在家中演奏室内乐，父亲弹钢琴，

姐姐拉小提琴。十三岁时他和乌克兰斯拉维扬斯克市的乐队演奏圣桑的 a 小调协奏曲。除了大提琴外，他还和许多教师学习各种课程。“我认为普罗科菲也夫是我的音乐之父，我向他学习作曲；我向肖斯塔科维奇学习配器，我对所有的老师都敬如父辈，我的确从我所遇到的每个人身上学到许多东西……”

当我们问他在曲目中包括哪些现代作品时，他很起劲。

他说：“不久以前，我回忆一下，大约有五十多首奏鸣曲和协奏曲是由我首次演出的。用不到把它们的名字全讲出来，但是我可以十分高兴地说，我演奏了英国作曲家柏莱登 (Britten)、法国作曲家亨利·杜梯 (Henry Dutille)、波兰作曲家鲁托斯拉乌斯基(Lutoslawski)的作品。我还演奏了许多苏联作曲家，特别是肖斯塔科维奇和普罗科菲也夫的作品。”

我告诉他，许多优秀的演奏者同时也是美国大学和音乐学院的教师。他是否也有这样的职位哪？

“我是莫斯科音乐学院的大提琴教授，是这个系科的负责人。我感到把我的知识尽最大可能传授给年青一代是非常重要的，我的班上有 10—16 个学生。就象海菲兹要求他的学生所做的那样，我也总是要求学生练习音阶和双音。”据罗斯特罗波维奇看来，用三个八度音阶训练手指是非常必要的。

他说：“假如一个学生拉三个八度音阶给我听，手的形状是过份弯曲的，使人看到的不是手指而象爪子，这就需要把他的手弄得平一点；另外一个学生的情况可能完全相反，他演奏音阶时手的位置太平，这就需要把他的手弄得圆一点。到底应当多么圆或是多么平，很难说清楚，这取决于学生的手型。通常学生很快会调整好的，用不到过分地干涉他们。我还要补充一点，我可以背出所有重要的练习曲，可以不用谱‘手把手’地教我的学生拉这些练习。我想美国大多数的教师所用的教材是和苏联教师

们所用的大体上是相同的。”

学生开始学习一首新的音乐作品，这是很重要的时刻，罗斯特罗波维奇是怎样做这一工作的呢？

他说：“在开始时，我把我对这部作品的处理告诉学生，使他能正确地理解它。然后学生把音符学会。等学生来上课时应当把这首作品背出来，我们只是一起分析这部作品，找到它的和声结构、曲式和作曲家所要表现的其它内容。当学生从头到尾把整个作品搞清楚以后，他就可以自己进行细致的练习了。在课堂上我不用大提琴示范。我不希望学生模仿我的演奏。一切都在钢琴上讲解，他们应当自己在大提琴上找到适当的表现各种意图的技术手法；我认为学生必须学习一首协奏曲的乐队总谱，而不只是大提琴部分。他应当象熟悉自己分谱那样熟悉整个总谱，知道和他一起发出来的所有的音响。”

对于教学方面，罗斯特罗波维奇有一定的见解。他说：“教学是知识和艺术的结合。每个学生都是一个不同的人，教师就是要找到开启每个学生的钥匙。这个学生有这种缺点，那个学生有另外的缺点。除了要求学生全都努力练习，认真思考，使头脑比手指更累，也就是认真思考自己正在做的事情，除了这一点是共同的以外，不可能给每个学生作出同样的建议。”

第二是关于揉音的问题。要不要教揉音？太快的揉音是否应当放慢？有没有这方面的特殊练习？学生是否把揉音的乐句拉得太慢了？他有何看法？

这位大提琴家回答说：“我教我的学生演奏各种揉音，我给他们专门练习快的或是慢的揉音，但是我确信每个器乐演奏家是根据他自己的个性发展自己的揉音的。这种揉音对某个人来讲是好的，但对另一个人可能是太慢或太快了。一位真正的艺术家应当自己决定用哪一种揉音来丰富自己音色的‘调色板’。”

关于声音太软弱或是跳弓、连顿弓等这样的技术问题，罗斯特罗波维奇认为必须做出良好的诊断：

“软弱的声音可能是因为手肘、手腕、肩部不放松所造成的，也可能是因为没有调整好弓子，或者手指的位置不对。必须认真引导学生去思考，尽量自己找出症结所在。

“回顾过去，我自己也有过一些不太令人满意的演出，但我不气馁，仍然展望下一场音乐会，展望下一次的旅行演出。”

雅诺什·斯塔克

(Janos Starker)

简介：大提琴家雅诺什·斯塔克1924年7月5日生于匈牙利的布达佩斯。父亲亚历山大·斯塔克，母亲玛格丽特；他在布达佩斯李斯特音乐学院学习；曾先后任布达佩斯歌剧院、布达佩斯交响乐队、达拉斯(Dallas，美国德克萨斯州东北部的一个城市)交响乐队、大都会歌剧院、芝加哥交响乐队的大提琴独奏家；1958年以来他是印地安纳大学的专职教授；同时从事独奏演出、讲学、教学、录制唱片(曾荣获1948年唱片奖)。

我们的第一次会见是有些出人意外的。那是在纽约市西郊丘陵地区的一所大房子里。邀请到丹尼尔·范德索尔(Daniel Vandersall)家做客的请帖上这样写："一次室内乐的晚会……"。范德索尔当时是新泽西交响乐团的首席大提琴家。晚餐吃得很愉快，席上有一位新客人，颀长的身材，炯炯有神的眼睛，他在普林斯顿大学附近一所学校担任范德索尔的辅导员。过了一会儿，我们几个坐下来一起演奏勃拉姆斯六重奏(作品36号)时，才意识到这位新客人是个什么样的人。实际上他一开始演奏，那宏大的、充满色彩的、富于表情的声音从他的乐器中迸射而出，大家就惊叹不已。

我们要求范德索尔先生告诉我们更多的情况。勃拉姆斯的六重奏演奏得很好，他告诉我们说，演奏大提琴的就是雅诺什·斯塔克，是欧洲最卓越的大提琴家之一，他刚刚来到美国（这一切都是 1950 年的事情）。后来我们感到这是会见一位优秀艺术家的最戏剧性、最动人的方式。我们决定去访问他，以便更多地了解他。这件事一直到十几年以后，在纽约一家很普通的旅馆里才实现。但是，只要有斯塔克在那里，总是生气勃勃。

我们发现，在此期间他已经成为一位世界著名的艺术家，录制了各种大提琴作品，而且是位很有名望的教师，使许多学生对大提琴发生兴趣，帮助他们掌握这个乐器。我们问他这一切是怎么开始的？

当他六岁的时候，父母就递给他一把小的大提琴，并且告诉他这就是他要学习的乐器。他的两个哥哥已经学习小提琴了，对于在布达佩斯的这样一个小家庭中，有两个人学习小提琴已经足够了。雅诺什学习大提琴的进步之快，使得大家、连他自己都非常吃惊。八岁时，他已经在教其他孩子了；九岁时他已经有一种强烈的愿望，要使自己的演奏能和任何人媲美。有一阵子他简直成了一个神童，但是他的父母们并没有操之过急。进李斯特音乐学院是使他踏上在现代演奏史中写下光辉一页的真正艺术生涯。

我们有一个很重要的问题：为什么在美国学大提琴的年轻人比较少？他显然也有这个问题。有些人学习大提琴只是由于学校的教师们想演出些弦乐队节目，需要大提琴，才把这乐器塞给他们的。是不是有这样的可能，在初学阶段大提琴的材料不理想？

“流行着许多错误印象，认为大提琴难拉，”斯塔克说。“大提琴的乐曲是落后于小提琴。大提琴这个乐器也比小提琴难侍候，

体积比较大，需要用另一种力气。十八世纪时出现了许多极为优秀的小提琴练习曲，是出色的技巧训练材料。后来又出现了一位帕格尼尼，他写的随想曲十分高深。所以我们可以说，那时的小提琴技巧和现在差不多。

“但是，在小提琴技巧达到它的顶峰时，大提琴还只是刚刚开始。从某个方面我们可以这样说，是波凯利尼(Boccherini)所写的六首协奏曲才开始了大提琴演奏迅猛发展的时期。这样，大提琴作为一种技巧性乐器的发展比小提琴和钢琴大约晚了一个世纪。

“卡萨尔斯可以说是第一个在大提琴上达到了帕格尼尼在小提琴上达到的高度，特别是他为我们重新挖掘出来了六首巴赫的无伴奏组曲。

“在卡萨尔斯的激励下，”斯塔克继续说，“作曲家为大提琴写作品的兴趣是大为增涨。现在每一位重要的作曲家都为大提琴曲目作出贡献。在波凯利尼的那个时期，没有杰出的大提琴家。但是近一百年内，作曲家以比较复杂的方式运用大提琴后，开始出现了具有高度技巧的大提琴演奏家。”

在斯塔克看来，大提琴的演奏技巧已接近达到它的最大限度。“现在需要具备和技巧高超的小提琴艺术家一样的大提琴家。很少人在艺术表现上和技巧上达到卡萨尔斯的水平。”斯塔克遗憾地说到有几个最优秀的大提琴演奏家已经改行了……汉斯·金德勒(Hans Kindler)，阿图罗·托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)，阿尔弗雷德·沃伦斯坦(Alfred Wallenstein)都以指挥家而闻名。

“一个年轻的演奏者应当朝着更高的音乐目标前进，”这位艺术家说，“这是我在印地安纳大学上大课时向他们提出的要求。我希望演奏者能排除这样的想法：如果我的技巧熟练的话，

我就能比别人'拉得'更好。其实，他们所应当力争的是把内容表现得更好。"

使斯塔克感到十分遗憾的是，许多年轻的大提琴演奏者在技巧达到一定水平后，就中断了自己的学习，参加乐队演奏，乐队现在需要大量的大提琴演奏员。但经过一段时期，他们会感到自己的技术水平不够，有些人甚至退步了，那时再想学习，就不容易了。

斯塔克告诉我们：他正在编写一套教材，这是帮助在技巧上已经到达一定阶段，但需进一步充实自己的演奏者使用的。

但是他指出，大多数困难都出现在初学阶段。他说："大提琴演奏者往往不遇到困难是不会意识到自己训练中可能还缺些什么的。这里有许多问题可谈：演奏者坐的姿势，如何训练左手的技巧以保证良好的音准，如何发出优良的音色等。

"演奏时所用的生理动作是非常重要的。真正的问题是不要破坏肌肉动作的连贯性，不要阻碍力量在身体各部分的运行。必须避免肌肉的紧张，但是也不要只去想放松。我们即使不能放松而仍然要产生力量。大提琴演奏者应当学会如何把力量从背部的肌肉向下输送到手臂、手和手指。所有的压力都是来自背部。"

斯塔克认为，不要忽视右手，右手也应该给以最高度的训练，这是一个最基本的、也是至关重要的原则。

他说："从弓根开始拉到中弓是使用整个手臂的动作，从中弓到弓尖是使用下臂演奏的。用手腕的动作进行调整，以便保持弓和琴马的平行。"

1972年底，这位已经在美国生活了二十四年、并以独奏家身份和全国各大乐队合作演出过的、四十八岁的大提琴家，终于首次和纽约交响乐队合作演出了海顿协奏曲，轰动一时。

在记者访问他时，斯塔克把和纽约交响乐队在这么多年之后才首次合作演出的原因归罪于“某种政治原因”；但是他承认，由于纽约交响乐团的名声很高，他愿意与他们合作。他说，在伯恩斯坦统治乐团的很长时间内，不知为什么原因，他总是没有受到应有的重视。他还提到，由于他在1950年曾和尤金·奥曼地(Eugene Ormandy)有过口角，因而从来没有和费城交响乐队合作演出过。他和已故的布鲁诺·沃尔特(Bruno Walter)及赫伯特·冯·卡拉扬(Herbert von Karajan)长期不和，毫不慑于对方的名望。

一位记者斯蒂芬·鲁宾对斯塔克说，他把他在大提琴家中的地位放在与皮埃尔·福尼埃、姆斯梯斯拉夫·罗斯特罗波维奇并列，也就是最高一级。大多数听到过斯塔克非凡演奏的人都会同意他的这种看法的。

但斯塔克却谦虚地对鲁宾先生说：“我认为自己是个职业演奏家，所以就不能允许自己随随便便拉坏，哪怕是自己身体不好，也一定要演奏好。我每次上台，人们来了，花了钱来听我，说得难听点，也不能叫他们白花钱呀。他们看得起我来听音乐会，我要满足他们的要求。

“听众也弄胡涂了……演奏者登上舞台，手舞足蹈，好象以此献出他的一切。有那么一大批听众就是欣赏这一套，似醉若狂……。其实，它和音乐毫无关系，但那些人就是为此而来，为了娱乐。很遗憾，他们没能把娱乐和艺术区别开来。”

他对鲁宾讲了有关自己演奏的想法：“我的发音是干净而集中的，所以它有着某种清晰感。但是这种清晰感并不是一般听众在听到大提琴的音调所习惯产生的。当你奏出纯正的声音时，就会去掉由于揉音过大以致听上去就嫌不准的‘软糊糊’的感觉。”

和大多数的大提琴家一样，斯塔克决心消除人们普遍对大提琴所抱有的“柔情”的错误概念。就是这一点使这个乐器长期来，特别在多少部“好莱坞”电影中，被用来表现伤感。他的目标是在自己从事大提琴演奏生涯中，继承和建立一些足以今后作为具有历史意义的传统而被留传下去。

卢卡斯·德鲁

(Lucas Drew)

简介：卢卡斯·德鲁是迈阿密大学和伊利诺斯大学的毕业生，并在佛罗里达大学主修音乐教育。他的低音提琴老师是艾伦·沃纳(Allen Warner)、爱德华·克罗利克(Edward Krolick)。目前他是迈阿密大学的音乐副教授。除了教学工作外，他还是大学音乐艺术系预备科的创办人和主任，并在迈阿密交响乐队任首席低音提琴。在夏天他还在布里瓦德(Brevard)音乐中心，达特默思学院艺术学会以及斯特森大学中任教，并同时作为演奏家、编辑、专业杂志的撰稿者，在全国范围内积极进行活动。他是国际低音提琴学会的顾问委员会的成员之一，也是美国弦乐教师协会佛罗里达分会的前任主席。他曾经在美国弦乐教师协会全国委员会工作。他还是迈阿密大学、巴洛克三重奏等室内乐演奏团的成员之一。卢卡斯·德鲁还为低音提琴的演奏写了名为《弦乐器的研究》一书。在这本书中，他对低音提琴的左右手技巧训练进行了分析。

虽然弦乐器已经形成了一套指法体系，但是我们有趣地注意到，对低音提琴指法和把位名称上的考虑，还正在一个渐变过程中。我们请德鲁先生在这方面谈谈他的看法。

“在把位的名称上我们开始产生了不同意见。西曼德(Simandor)的指法体系和把位名称在美国采用最广，但是现在有了改变的要求。”他说，“我感到把位的名称应当是1—12把位：1指拉#G是第一把位，1指拉A是第二把位，以此类推，直到1指拉♮G为第十二把位；也就是按着半音阶的十二个音上去。”
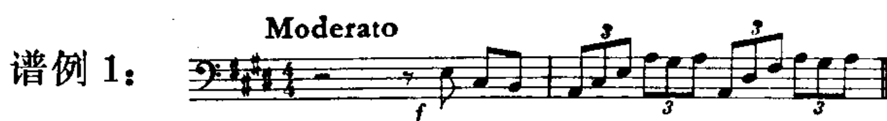
我们问了他和老师们与同事们的关系。

“我很幸运地有过许多献身于低音提琴的老师，也从许多指挥家和低音提琴家那里受到影响。我的第一位老师阿伦·沃纳(Allen Warner)就是这样一位了不起的人物。不幸的是，他过早地去世了。另外一位对我非常有影响的人是弗雷德里克·齐默尔曼(Frederick Zimmerman)。迈阿密大学出版了纪念齐默尔曼的低音提琴作品集，我很高兴能为这一出版工作尽了一点力。现在我们已经有了低音提琴的三重奏集和四重奏集，作为教学的辅助材料。”
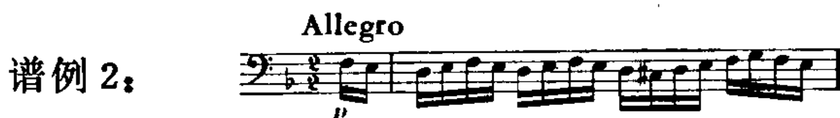
我们讨论了运弓的问题。他告诉我们，“在过去这三十五年中，齐默尔曼对低音提琴的贡献比任何其他低音提琴家都大。他的最后一部著作是《当代低音提琴运弓技巧》(1966年)。这本书是建立在左右手分别进行训练的总的原则基础上的。也就是说，集中注意右手，左手处于相对的不活动状态；等到右手已经具备了正确的动作和反应能力后，再把乐句的指法加上去。也强调精简右手和右臂的动作。低音提琴演奏者要不断向其它弦乐器的演奏原则学习，这样，低音提琴的教学才能够继续改进。

“认真研究弓的位置、重量和速度，对于不断改进我们的演奏质量会起非常重要的作用。《乐队弓法练习》一书中，对各种风格的弓法都下了明确的定义。我将竭力劝说低音提琴演奏者们认真看一下这本书，以便使自己搞搞清楚，并能在演奏中准确运用这些弓法。
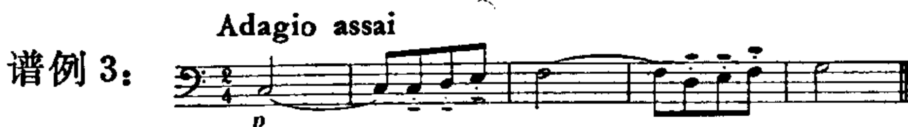
“下面我从低音提琴的乐谱中抽出些例子来，用以说明各种风格的弓法：

谱例 1：
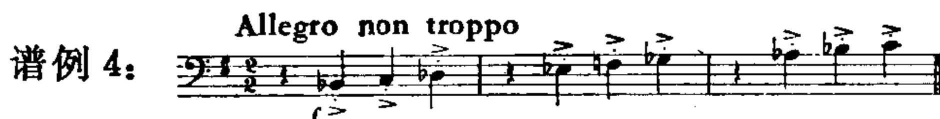
谱例 1 是从柴可夫斯基第五交响曲中选出来的分弓(Detaché)；

谱例 2：

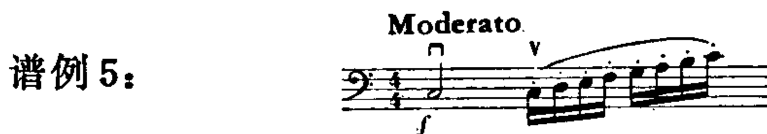
谱例 2 是从巴赫《F 大调布兰登堡协奏曲》中选出来的，使用手(或手腕)和手指演奏的分弓；

谱例 3：
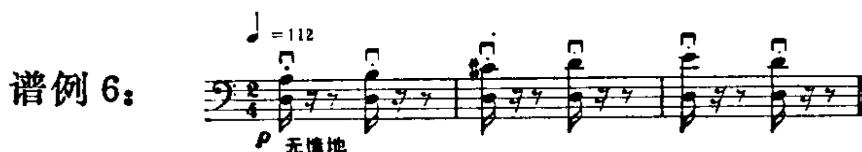
谱例 3 是从贝多芬第三交响曲中选出来的分弓浪斯(Detaché lance)；上述三种弓法都是弓不离开弦的，音与音之间是非常流畅地连在一起的。

谱例 4：

谱例 4 是从勃拉姆斯第四交响曲中选出来的断弓(Martalè)；

谱例 5：

谱例 5 是从贝里奥练习曲中选出来的连顿弓(Staccato)；

谱例 6：

谱例 6 是从斯特拉文斯基的《士兵的故事》中选出来的柯莱弓法；上述三个例子是弓不离开弦，而声音是断开或短促的。

谱例 7：

Allegro vivace ♩.=116

谱例 7 选自贝多芬第三交响曲中的谐谑曲，使用中弓稍稍偏下一点的部位，演奏柔和的跳弓；

谱例 8：

Adagio assai ♪=80

谱例 8 选自贝多芬第三交响曲中的葬礼进行曲，要用响的力度在弓根处演奏；

谱例 9：

♩=88

飞跳弓　飞跳弓

谱例 9 选自波伯第二加伏特舞曲，使用飞跳弓；上述三种都是弓离开弦的弓法。

谱例 10：

Vivacissimo
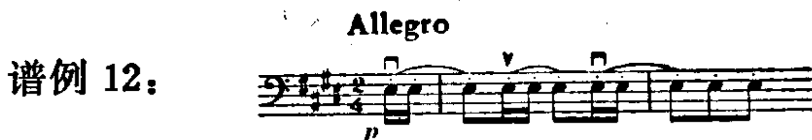
谱例 10 选自斯美塔那的歌剧《被出卖的新嫁娘》序曲，使用快速跳弓(Sautillè)；

谱例 11：

Allegro maestoso

谱例 11 选自门德尔松第五交响曲，皮奇埃塔吐弓法 (Pichietato)；

谱例 12：
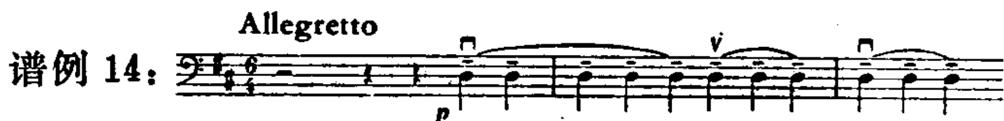


谱例 12 选自罗西尼的《威廉·退尔》序曲，使用的是抛弓；上述三种弓法都是弓要离开弦的。

谱例 13：



谱例 13 选自斯卡拉蒂第三奏鸣曲，使用的是波型分弓(Portè)；

谱例 14：



谱例 14 选自西贝柳斯第二交响曲，使用的是波弓(Portato)；上述的两种弓法都是弓不离开弦的。”

我们讨论了低音提琴的独奏曲目问题。“低音提琴的独奏曲目，可以按时期归类。低音提琴演奏者必须理解风格的不同，也要理解这些曲目的总的性质。

“有一大批巴洛克风格的低音提琴和钢琴（或羽管键琴）奏鸣曲，例如：维瓦尔第、马尔切罗（Marcello)、台尔曼（Telman)、亨德尔等人的作品。这些作品大多数是从古中提琴、或大提琴以及其它弦乐器的作品中改编过来的。

“令人感到高兴的是，在古典主义时期我们就幸运地有了许多低音提琴的原作。如卡普吉(Capuzzi, 1755—1818)；西曼德(Simador，1761—1808)；凡霍尔(Vanhall, 1739—1813)；迪特斯朵夫（Dittersdolf, 1739—1799)；皮奇尔（Pichel, 1741—1804)；斯帕格(Spergar，?—1812)等人，都为低音提琴写了协奏曲。

“在格罗夫(Grove)编的《音乐和音乐家字典》中，把海顿写

的D大调低音提琴协奏曲列为伪造的。这件事情很值得调查研究。不过，莫扎特为男中音和乐队写的一首音乐会咏叹调《Per Questa Bella Mano》(K. 612)是用低音提琴助奏的。

“还有，在贝多芬、舒伯特、罗西尼、斯波尔(Spohr)、门德尔松、德沃夏克等人的作品和十九世纪上半叶的其他作曲家的室内乐中，也都使用了低音提琴。

“随便在哪一本音乐字典或百科全书中查看低音提琴的历史时，我们都可以找到三个名字：德拉贡内蒂(Dragonetti, 1763—1846)；波泰西尼(Bottesini, 1821—1889)；库谢维茨基(Koussevitzky, 1874—1951)。这些演奏家兼作曲家，还有布拉格音乐学院的几位毕业生，如西曼德，都为低音提琴作品的创作和改编作出了重要的贡献。

“事实上，一百年来(1820—1920左右)低音提琴的独奏曲目基本上就是这些。其中许多都是主题与变奏的类型，加上一些帕格尼尼式的炫技。”

“你是否认为亨德米特为低音提琴所写的奏鸣曲是个重要的贡献？”

“当然。这部作品是1949年写的，我认为这是二十世纪上半叶最杰出的作品之一。

“六十年代人们写了许多给低音提琴和其它乐器一起演奏的作品。低音提琴很适合演奏先锋派的效果。看看二十世纪后期人们为低音提琴所写的独奏和室内乐作品，我们感到低音提琴的前途是光明的。在过去这十五年中，人们已经委托了许多作曲家写低音提琴的作品，或者说不少作曲家有了创作此类作品的愿望。”

“关于在低音提琴上揉音的问题，你是否可以谈些具体的方法？虽然在低音提琴上学会揉音要比在小提琴或中提琴上容易，

但是肯定也有一个逐步学习的过程吧？"

"开始时，演奏者最好是坐在凳子上，这样就可以使左手从'不由自主地'要抓住琴的'责任感'中解放出来。起先可以只用左手和左臂做无声的揉音练习，等学生掌握了正确的左手揉音动作后，再把弓子加上去。

"学习揉音要具备的条件：1，良好的左手姿势和音准的大致位置；2，左手和手指有足够的力量。

"揉音的动作：1，揉音的动作来自手肘；2，前臂和手应当成为一个整体来运动；3，上臂和肩部要放松；4，手指轻轻碰在G弦上，手作为一个整体从弦枕到琴颈的下端来回移动；5，动作逐渐减小，集中在某一特定把位的几个音上；6，轻轻地按住弦，开始时并不需要把弦按到指板上去；7，摇摆的动作是先向后再向前；8，根据下面'速度'和'手指位置'这两段文字中所讲的内容，来练习摇摆动作；9，用2指练习摇摆动作，然后依次练4指和1指。

"揉音的速度：1，不同的音区使用的揉音速度是不同的（也就是说，在较高的音区使用较快而动作幅度不大的揉音，在较低的音区使用较慢而宽的揉音）；2，可以使用节拍机来帮助练习均匀的摆动；3，当你有了均匀的动作，其它基本方面也有所进步时，就可以开始用弓子练习了（a. 一弓演奏一个音，b. 一个把位内拉不同的音，c. 换把位）。

"手指的位置：1，当你使用一个手指在基本把位中揉音时，其它的手指可以按下述方式处理（a. 当你用1指揉音时，其它手指可以靠近1指；b. 当你用2指揉音时，把1指从弦上抬起；c. 当你用3指在高把位揉音时，把1、2指从弦上抬起来；d. 当你用4指揉音时，把1指从弦上抬起来，2、3指可以保留在弦上。）2，拇指通常是和2指在一条线上的，揉音时可以稍稍靠拢揉音

的手指。

“在过去的十五年中，年轻的低音提琴演奏者取得了很大的进步，因为许多经过良好训练的低音提琴演奏家分散到美国各地。还有，唱片是很有价值的教学工具，演奏者可随时利用它来提高自己的水平。目前，低音提琴家之间可以通过‘美国弦乐教师联合会’(A. S. T. A.)出的《低音提琴札记》和国际低音提琴学会的《低音提琴通讯》进行交流。

加里·卡尔

(Gary Karr)

简介：加里·卡尔生于洛杉矶一个七代人都演奏低音提琴的家庭中；他的教师包括有赫曼·莱因沙根（Herman Reinshagen）、瓦伦·丹菲尔德（Warren Denfield）和斯图尔特·桑基（Stuart Sankey）；1962年在纽约好乐乐队伴奏下参加"青年音乐会"的独奏演出，同年在纽约的市政大厅首次公演；在乐队伴奏下录制了许多低音提琴独奏的唱片；在朱丽亚德音乐学院、新英格兰音乐学院、新斯科舍和威斯康星大学任教。卡尔先生在国内外低音提琴演奏界中引起很大争论。

低音提琴独奏家卡尔可以和历史上杰出的低音提琴演奏家，例如德拉贡内蒂(Dragonetti)、波泰西尼(Bottesini)以及最近的库谢维茨基(Koussevitzky)相比。他吸引了整整一代年轻人演奏这个笨重的乐器。目前他在威斯康星大学执教，我们和该大学的理查德·丘奇（Richard Church）一起听了下面一番有关低音提琴技巧的讨论：

丘奇：为卡尔先生在本校工作制订的活动之一，就是作一个试点电视录象，讲低音提琴演出中的各方面问题。下面的对话就是几小时讨论的成果。

卡尔：事情是这样的简单和明显，因此低音提琴演奏者想也没有想到它。低音提琴的音高比大提琴要低得多，琴弦的振动要慢得多，因此，怎么能要求低音提琴的运弓速度和大提琴一样快呢？

使用一定的音量在指板与琴马中间的某一点演奏一个A空弦，并仔细观察弓在弦上的运行；然后再在G弦上演奏高一个八度的A音，弓与弦的接触点不要改变，音量也要保持相同，这时弓速恐怕就要快一倍。假如在低音弦上用过快的弓速起奏一个音，那你得到的就会是泛音，一种刮擦的声音。这难道还不足以说明你的弓速太快了吗？

丘奇：这可能是因为演奏者没有把弓结实地放在弦上，所以没有能使整根弦振动起来。

卡尔：我认为对待这个问题有两种看法。我不谈论压力这样的事情。这并不是说没有使用压力，而是感到应该让学生和演奏者不使用压力而把声音尽量拉出来，这一点更为重要。我现在一直抓这个问题。假如你一开始就使用快速运弓，你就必须加大压力，先是弓速，然后才是压力。

丘奇：使用压力结合慢速运弓是吗？

卡尔：是的，如果你用慢速运弓，你就会感到不必使用那么多的压力。弓速越快，使用的压力就越大。

丘奇：有关清楚地起奏以及弓毛和琴弦接触要结实的问题，我发现当我在乐队中介绍低音提琴声部使用一种新的松香时，他们的起奏就有明显的改进。这种松香咬住弦的性能很好，但是我看你并不用那种松香。

卡尔：实际上，我已改掉了使用大量松香的习惯，这又是我背离低音提琴传统的做法。我总是感到，当我依靠松香时，我就不能很好地控制弓子。通常你是可以预感到弓毛在弦上的情况，

而你却不能预感到松香将会怎样，因为你不可能把松香很均匀地擦在低音提琴的弓毛上。

丘奇：特别是使用那种粘性强的松香。

卡尔：是的，我在学校里示范了这一点。从弓根开始拉，不要使用压力；或者只使用两个手指持弓，弓可以一直走下去。但是要在弓子上使用极少一点松香才能做到这一点。

丘奇：非常靠近琴马。

卡尔：是的。

丘奇：当你这样做的时候，我注意到有时你把弓杆稍稍侧向琴马。

卡尔：正是这样，我是做了这样的改革。

丘奇：你教学生也这样吗？

卡尔：我反复考虑了我和学生们讨论的问题，我认为自己的想法已经成熟了。我不采用某一种武断的运弓方法，为了要获得百分之百的控制运弓的能力（这实际上是不可能的），就必须能以各种方式运弓，也要能以各种方式持弓。海菲兹把小指放在中指的地方也能拉出相同的声音来。把弓侧向哪一边之类的问题并没有什么大的不同。

丘奇：这使我想起了以前我和托赛·斯皮瓦科夫斯基(Tossy Spivakovsky)进行的一次小小的讨论。你知道，他的握弓姿势是很特别的。当我问起这件事时，他把弓掉过头来，漫不经心地握住弓尖，继续演奏出辉煌、丰满而洪亮的声音。当然，他不会把这样的握弓方法当作规范来采用，但是这件事说明一个事实：一旦演奏者对弓毛和琴弦之间的完美关系有了细致的、难以言传的感觉，不管他使用什么样的握弓方法，都能演奏出好听的声音来。因此，使用什么样的握弓姿势，如何使运弓获得最大的方便，是因人而异的事。

卡尔：这样，我们是否应当使用我们可以想得出的一切方式进行试验，以便了解弓倒底是怎样起作用的。把弓杆倒向弓毛的下面，可以使我们从另一个角度来感受运弓。你会突然感受到弓的重量，这无论对使用法国弓的演奏者或者是使用德国弓的演奏者都是个大问题。这又引起了另外一个问题，我喜欢叫学生有一种弓自己在运行的感觉，是弓自己在弦上来回运行着，而不是象有些演奏者认为的必须把弓握紧，是他在拖动弓子运行的。我认为总是弓在弦上的运行决定手应当做什么。

丘奇：就是认为弓有它自己的生命这样一类的概念吗？

卡尔：是一种概念。可以这么说，这就是我要向学生讲明的。不仅是学生，专业的低音提琴演奏员也一样，他们似乎也都遇到这样的问题，他们把弓握得太紧了。他们这样做是基于这样的想法：如果不把弓抓紧，不绝对控制弓子，那么弓子就不会好好在弦上运行。他们谈了许多手腕、手臂之类的东西，我认为这样做是不好的。他们首先应当知道弓子自己会做些什么，而他们的手腕、手指和手所做的一切，只是弓子自然运行的产物。我想这种说法听起来很神秘。

丘奇：是否就象带领着弓在某种轨道上运行？

卡尔：对，说得对。关于弓毛我似乎已经说了很多。是弓毛和琴弦的接触，琴弦影响弓毛而振动。这些振动传到弓杆，弓杆再使你感到弓毛和琴弦所发生的一切。你明白我说的是什么意思吗？我想我们应该一直感到弓毛的运行，就象一列火车在轨道上运行一样，弓毛穿过琴弦运行，我们则不要去妨碍它的自然运行。假如把弓握得太紧的话，弓毛就不能保持在轨道上，你就会迫使弓毛朝它自己不想走的方向走去。

丘奇：你是不是认为：从理论上讲，弓从弓根到弓尖，始终都要和琴弦成直角？

卡尔：不必要。举例来说吧，如果你把注意力集中在弓子的一部分弓毛上，从弓根开始拉，并且注意这些弓毛从弓根到弓尖始终以同样的方式和琴弦相接触，你就会发现弓子走的是椭圆形，并不一定要始终保持直角。当你拉到弓尖时，会发现弓根比弓尖稍高一点。从弓尖演奏上弓，弓尖应比弓根高。有些低音提琴的演奏者，特别是使用法国弓的演奏者，当他们演奏下弓时，手也往低处拉，我认为这是错的。

丘奇：那样做是为了使弓尖不至于过多地滑向琴马，是吗？换句话说，为了保持直角，你就得把手臂伸直，从手肘处把手臂张开。

卡尔：我想，当你演奏下弓至弓尖时，手如果过多地往下压会有个坏处，就是拉到弓尖时你的手臂不够长，你就不得不俯下身子，而身体一弯，就在弓尖的地方失掉了身体的全部重量。在弓尖演奏时，我几乎是使用我背部的重量，我能在脊椎骨上感觉到它。我常教学生这么做，叫学生用弓尖演奏，我说，"用你的背换弓"。这种说法听上去有些异想天开，含混不清，不太可能，是吗？但事实的确是这样。如果你把你的手臂、手腕和肩膀垂直，立正站直（这在任何时候都是最好的演奏姿势），你的确可以稍稍转动背部来换弓。就好象打网球，没有谁使用弯曲的手腕来打网球。如果你弯曲手腕，首先就失去挡球时所用的身体的全部力量；其次，你也失去对球拍的控制。应当尽可能使你的身体保持笔直。

丘奇：照传统的做法，有些人在演奏短的、反复的音符时，不使用手臂，而只是使用手腕和手指，你说这样做有一点道理吗？

卡尔：这又是我和人家分歧的地方，因为我反对单独使用手腕。大多数的低音提琴教学学派，对手腕的动作通常都强调

得过分了，我认为这样做是很危险的。我一向很少告诉学生手腕应当怎么样，因为他们都很自然地把手腕伸直。我看手腕的动作只是运弓的一种被动动作。你要处理好弓的运动，以及从手臂、肩膀和背上来的分量。总得有样东西有一点弹性，那就是手腕。手腕是被动的，动作不要多，一多就会失去手臂上的重量。所以当我拉短弓时，我是把手腕到肩膀各个部分全用上了，但不是并成一块的。手腕的弹性只是帮助换弓的一种缓冲而已。在教学中我不愿意讲这些，以免把学生搞糊涂了。通常他们会很自然地运用手腕，我发现使用法国弓的演奏者都是这样。使我感到吃惊的是，甚至使用法国弓的初学者，手腕动作也很美，这就是因为动作出自需要。在墨西哥我教了一批乐队的低音提琴演奏者……

丘奇：那是个什么乐队？

卡尔：瓜达拉加拉(Guadalajara)交响乐队。

丘奇：是个职业乐队吗？

卡尔：大多数都是在墨西哥训练出来的职业演奏员。他们和西方的著名乐队接触不多，但是已经形成了一种自然的风格。他们那里低音提琴都吸收大提琴的演奏技巧。他们都有巨大的手腕。

丘奇：你这是什么意思？

卡尔：他们都大动其手腕。

丘奇：他们使用很多的手腕动作吗？

卡尔：是的。后果就和使用网球拍的情况一样。手腕动一点点，对网球拍起了什么影响呢？它以特大的速度把它送了出去，它可以使网球拍的位置起巨大的变化。所以当你在运弓时移动你的手腕，就会使弓走得更快。我的意思是说，当你每次改变手腕时，弓就会走得快些，因为手腕比你的手肘走得快，手肘

又比肩快，这就给我们的演奏带来了真正的麻烦。

丘奇：可能需要明确一下我们所说的"使用手腕"这句话的含意。通常有两种方式：一种是演奏短音符时，你主要是靠手腕和手指运弓；另一种是换弓时，当手腕和手指继续按原来的方向运弓时，下臂已经开始向相反方向运行了，而手腕，你可以说，在下臂后面飘开去，就象鱼的尾巴一样。

卡尔：我想，这通常被人们过分夸大了。我同意可能是有两种使用手腕的方法：一种是改变手腕的位置，使手臂、手肘、肩、头部和弓子尽量在一根直线上，所以这实际上是依靠手腕在带动；另外，你也用手腕换弓，这是我想要谈的另一个动作。换弓的问题使我感到不安。

丘奇：在墨西哥那里夸大的就是这个动作？

卡尔：是的。为了换弓而把手腕移动两、三英寸，我认为是不必要的。如果你能使用手臂的全部重量，并且能控制住弓子，那么换弓时的动作不需要超过半英寸。有时人们告诉我说，简直看不出我手腕的动作。但是它始终在动，我可以感觉到它在动。

丘奇：特别是当你想把弓换得很流畅时，对吗？

卡尔：对的。卡萨尔斯在换弓时一点痕迹都听不出来，他那时几乎根本不用手腕。手腕的动作用得越多，就越难去掉换弓的声音。

丘奇：这和通常的思想路子有点相反是吗？

卡尔：是的。左手的工作也是这样，两只手之间是有许多类似的情况的。例如揉音，低音提琴演奏者往往吃亏在揉音太快了。这个问题其实和运弓的情形同样简单。训练慢速运弓，你就要注意多用些重量，你就要想到运弓的发动力来自后背，来自肩膀，而不是来自手腕和手臂。很少低音提琴演奏者真正感

觉到重量，他们做了各种各样的动作使自己很难感觉到重量。

丘奇：我知道有些人在换弓时使用很大的全身动作。

卡尔：这是另外一种夸大。这是由于他们不会一直伸直各个关节，所以只好动身体，使自己控制全身重量。我想，身体动得那么厉害，这说明哪一部分可能出了什么毛病。

丘奇：这么说，你是希望感到来自背部的重量，而背的动作应该很小？

卡尔：正是这样。我已经讲过，来自背部的重量也会影响揉音。为了放慢揉音，我对一位低音提琴演奏者说，"你所要做的事情就是要感觉到手肘周围以及手肘靠肩部附近的重量。你能真的感到把手臂的这种重量运用到手指上去吗？"他们说，"没有"。他们把手指按在弦上，用拇指作为反作用力，他们没有使用手臂的重量。一旦感受到这种重量，只需进一步获得控制它的能力就成了。这种重量会使揉音立即慢下来，不可能再摇得那么快了；而且也使手腕放松了。假如手腕是弯曲的，或是手腕动作呈圆形，或是使用过多的手腕动作，都不能演奏好揉音，因为他们无法把手肘的重量用到手上去。这话有道理吗？

丘奇：是的，我认为是这样的。

卡尔：这些就是我对慢速运弓的全部想法。

丘奇：我前面就和你说过，我喜欢叫我的学生坐着演奏。这样做的原因之一是不需要使用拇指保持琴身的平衡，可以有整个手臂往后拉琴的感觉，甚至根本不碰到拇指。这样做有利于学会自然的揉音。

卡尔：你当然知道，当这样做的时候，你也在使用你的手臂，一放松拇指，就用上手臂了。我在这方面所做的工作，我是非常清楚的。当我教一个站着演奏低音提琴的学生时，有时我甚至会说："把琴向前倾斜，要斜到你感到它快向前倒下去的程

度。”

丘奇：这就是说，我们是从不同的角度来看同一问题，是吧？

卡尔：你知道吗？我在演出时也是这样做的。当我由芝加哥乐队伴奏，演出汉斯·沃纳·亨兹（Hans Werner Henze）的协奏曲时，我突然感到我把低音提琴往前倾斜，完全离开了身体。我当时正在演奏低把位的低音弦，我把琴向前倾斜以帮助我按下弦线。不仅这样，我还把琴推向我的弓子，这实际上是从琴和弓子本身获得声音所需要的压力，也获得手指所需要的压力。这样做真是妙极了。所以当你谈论一种运弓方法时，这就引起全新的持琴方式。事情很明显，我没有一种固定的方法，低音提琴是相当可动的。但是，使用坐着演奏的方式，的确解决了解放手臂，让它揉音的问题。

丘奇：你在演奏低音时，是否有意识地使用比高音更慢的揉音？

卡尔：不是的。最近雷亚·加布索娃（Raya Gabousova）来过这里，我们一起度过了许多时间，谈论了最近在一次很重要的电视节目上出现过的一位很受人尊敬的小提琴演奏家和教师。她很恼火地说：“他怎么能胡说八道，说什么控制声音全靠弓子，简直荒谬。”我一直在想，我为获得声音的色调层次变化，使用了许多办法，这些办法可能都和揉音有关。例如，不同的手指在低音提琴上发出的声音不同。我的2指可以发出浓厚的“深沉”的声音，我很喜欢用它。可能是由于指尖的肉很多，从手指的一边转到另一边要花更长的时间，所以我的揉音就慢了。这我也不能肯定，只是有这种可能。

丘奇：当你用2指揉音的时候，你把3指也放在一起揉吗？

卡尔：通常不这样，不再这样做了。

霍 默·门 什

(Homer Mensch)

简介：低音提琴家霍默·门什1914年11月13日生于新泽西州的索赛克斯；是朱丽亚德学院、道格拉斯学院、霍夫斯特拉大学、女王学院和天主教大学的教授；是纽约交响乐团的首席低音提琴演奏家。许多杰出的艺术家录音时都请他去参加演奏。二十岁时加入纽约交响乐团，第二次世界大战期间在美国空军管乐队和管弦乐队中服役，并在托斯卡尼尼指挥下的全国广播公司(N. B. C)交响乐队中演奏，也在巴赫咏叹调乐团及贝尔电话公司电视节目中演出。

我们和门什有着各式各样的接触，但主要还是在新泽西州道格拉斯学院举行的美国弦乐教师协会上的会见，以及在缅因大学、宾夕法尼亚西彻斯特州立大学的会见。我们还在纽约交响乐团的、已故的齐默尔曼的一位学生、新泽西州著名的低音提琴家班加明·斯莱宾(Benjamin Slapin)的家中会见过他。我曾经荣幸地和门什一起演奏了迪特斯朵夫(Dittersdolf)作的中提琴和低音提琴的协奏曲，他对低音提琴声部的卓越处理，使我们对他的音乐造诣佩服得五体投地。另外一次珍贵的回忆是和他一起演奏舒伯特的《鳟鱼》五重奏，那次是由阿尼塔·戈登

(Anita Gordon)演奏钢琴，门什演奏低音提琴声部，其中有一段由低音提琴演奏的变奏，被所有的低音提琴家视为珍品。

在这一次音乐聚会的中间休息时，我们询问了他对低音提琴演奏问题的一些看法以及目前的变化。他把有关这些问题的回答写成了一篇论低音提琴演奏艺术的文章。我们把这篇文章的内容发表出来，作为对这位低音提琴演奏家的访问内容。

门什先生写到：低音提琴有多种用途，这就为演奏者提供了学习低音提琴的不同途径。由于一种途径的要求不适用于另一种，所以演奏者必须在学习进程中作出明确的选择。

举例来说，一位爵士音乐的演奏家，他就要集中训练即兴演奏的能力；彻底了解和声的结构，并发展自己的演奏风格。显然，上述的要求对交响乐的演奏者来讲就没有那么重要，虽然今后会怎样还很难说。

学习低音提琴和学习其它弦乐器的基本要求大致相同，要求有同样的基础知识。我认为有四个基本要求：调音、放松、发音和技巧。

需要有非常敏感的耳朵，能听出低音谱表中的各音，它的重要性是怎么强调也不过分的。许多优秀的音乐家难于听出低音区的各音。低音区弦的振动幅度很大，所以处于乐队其它乐器声音包围之中，要想把低音提琴精确地调准是有很大困难的。因此，一开始学习便要发展听觉的高度灵敏感，以便能把弦调准，这是非常重要的要求。

根据我多年的试验，我确信使用空弦调音，避免泛音是比较精确的调音方法。多次试验结果表明，用泛音调弦总是偏低。我是这样教我的学生调音的：

1. 拉空弦A；

2. 拉空弦A和同一根弦上的高八度A音；

3. 拉空弦A和同一根弦上的五度音程E音；

4. 拉空弦A和D弦上第三把位的A音（泛音A）；

用同样方式调D弦和G弦。

调E弦时，先用A弦的第三把位拉出E音，然后回到E弦上按照上述方式演奏八度和五度来调弦。

演奏中所使用的每个动作，只有通过适当的放松才能得到控制。演奏低音提琴所感到的各种不方便的东西，都可以通过适当调整高度和姿势等来加以克服，但是绝不能牺牲动作的自如。手臂、背部和身体要保持绝对的放松。不紧张的姿势会自动地使你的手指也能放松，而手指在演奏各个音区时都应当保持直立的姿势。演奏每一个音符手指都要直立、放松，这件事情的重要性我认为也是需要绝对强调的。

在正常的姿势中，手臂是放松下垂、贴住身体两旁的。手臂越是伸出离开身体，就越需要使用更多的控制。为了减少神经控制的负担，我主张练琴时手臂尽可能靠近身体，但不要夹紧。这一点不仅适用于左手，也适用于右手。

无论是站着或是坐着演奏，身体都要正确地放松，这样可以减少演奏高把位时的工作量。把手伸出去演奏高把位的音可以减少身体在乐器上的弯曲程度。使用手臂的伸张而不是依靠弯腰来演奏高把位，这是很有用的。

音的穿透力只能靠把弓子尽可能地靠近琴马运行。虽然这个地方发出来的声音很硬，但这可以通过训练握弓手指指尖的敏感来加以调整而又不丧失音的穿透力。这里主要是手指的放松，培养手指对弓子的灵敏反应。要用手指尖把弓子很好地捏住，就好象声音的每一个振动都传到手指尖中去似的。在琴马附近运弓时，弓速要慢，这是最重要的。当然，如果声音不需要那么突出，就要靠近指板演奏。

我感到，断弓的重要性被跳弓过分地冲淡了。人们过分地强调弓子在弦上跳动时要“好看”。在低音提琴上演奏断弓要结实、稳固，对这个问题我们有许许多多话要讲，但却被许多指挥所忽视。我还十分清楚地记得托斯卡尼尼这位指挥大师在指挥贝多芬第五交响曲的中间段（trio）时，就要求使用很结实的断弓。使用其它任何弓法演奏都只会带来麻烦。现代作品中越来越多地使用只有断弓才能发出的那种短促而结实的砍伐之声，很明显，这种声音可能又会重新带着它的全部光彩回来。不管怎样，我的学生必须能拉出干净而精确的断弓，在我看来，这种弓法即使不比跳弓更重要，也至少和跳弓一样。

低音提琴在弦乐组中排列末位，却是近代作曲家和商业化改编家最早承认的乐器。因此，学习低音提琴的青年日益增多，许多指挥正从这一高贵的乐器汲取许多可能的音色，有些人即使不承认低音提琴演奏家对音乐艺术的贡献，也承认了他们存在的必要。

斯图尔特·桑基

(Stuart Sankey)

简介：低音提琴家斯图尔特·桑基1927年12月31日生于洛杉矶，少年时期是在洛杉矶附近的拉加尼亚达（La Caniada）度过的。十五岁时开始学低音提琴，在帕萨迪纳的一个琴行中上课。第二年从洛杉矶交响乐团首席低音提琴手伊斯雷尔·舒尔·利普舒茨(Israel Schull Lipschutz)学习。当时，桑基打算成为一名工程师，学习音乐只是一门副课。但是在中学的最后一年，他选择音乐为他的职业，到南加里福尼亚大学学习了一年半。1946年在好莱坞碗形剧场乐队中第一次正式接受专业工作。1947年他去坦格尔伍(Tanglewood)，后来又到朱丽亚德音乐学院。1949年桑基在科罗拉多大学夏季班跟埃德加·申克曼(Edgar Schenkman)学习指挥，1950年又继续去那里学习。两个夏季都在那里同时担任低音提琴教师。1951年积极创办并参加了阿斯彭音乐节(Aspen Festival)。以后每年又以低音提琴教师、室内乐艺术家、节日乐队的首席低音提琴等身份参加这里的活动。他一直是阿斯彭理事会的理事，行政管理委员会和音乐委员会的秘书；讲授巴洛克时代的音乐，开设理论课程，并撰写节目介绍。

1953年他在朱丽亚德音乐学院获得硕士学位，并由威廉·

舒曼(William Schuman)邀请参加了该校的教学工作，在那里任教到1969年他离开纽约为止。在那个时期中，他有时也和乐队一起演出，其中有大都会歌剧院乐队、纽约市芭蕾舞团乐队、空中交响乐团、美国室内乐乐队等，以及从事电视演出及录音工作。1962年他任列奥普德·斯托考夫斯基(Leopold Stokowski)指挥的美国交响乐队的首席低音提琴。1969年他去得克萨斯大学任教，除了教授低音提琴外，还教曲式分析、总谱读法和指挥。他还在该大学以及奥斯汀交响乐团、芭蕾舞团任指挥。桑基还为国际音乐出版公司编订和修改了大量的低音提琴作品。

我们询问了桑基先生关于他学习低音提琴的早期情况。

"我知道音乐家们往往怀着依依不舍的心情，以过分的敬意怀念他们的第一位老师。这种错觉在学生听了许多其他演奏者的演奏而变得成熟起来之后，往往是经不起考验的。但是在这么多年以后的今天，我仍然认为没有谁比得上我的老师利普舒茨。没有哪一位低音提琴演奏者给我象他那样深刻的印象。"

"你在初期，经济上遇到困难吗？"

"当然有困难。记得1950年我在科罗拉多大学教课时，那里低音提琴的学生很少，我不得不到餐厅中去当服务员来养活自己。那个时候，教低音提琴这个职业，至少对我来讲，并不是一个赚钱的职业。低音提琴的演奏者也不是很多。就是后来，我到朱丽亚德音乐学院教课时，低音提琴的学生也很少。但是到我离开纽约时，我已经有了一大批优秀的学生了。"

"你是如何给你的新学生上第一课的？"

"是这样的，我先要求他演奏一首他最近学过的、而且感到

基本上可以拉好的乐曲，从他的演奏我就可以看出他的技巧和音乐表现方面的水平。然后我了解一下他学过哪些作品。如果学生没有什么意见的话，一般来讲，我喜欢用别的教师没有教过的作品。这时，我基本上已定出哪些练习曲，专门的教材和曲子适合他的特殊需要。”

“你是否遇到过一个没有什么具体问题需要纠正的学生？”

“这也有过。不过绝大多数的学生的确都有问题，都在找人帮他克服这些缺点。”

“学生想拉的独奏曲子，你不干涉吗？”

“不。只要学生想学的曲子在技术方面不是超过他的能力范围之外，我就以他的愿望为重。如果学生已经达到了一定的程度，那么我就要求他开一张他所学过的乐队作品的曲目单给我，然后我们就补足所缺的那些乐队作品。我认为乐队曲目对一个低音提琴演奏员的训练来说是必不可少的。”

“你是怎样教发音的？”

“发出好听的声音的基础在于声音的开头，也就是我们常说的起奏（Attack）。一个很好的起奏，会在整个一弓中发出结实的声音而没有刮擦声。起奏不好的话，运弓中途也许可能发出结实的声音，但是也容易产生刮擦声。我竭力劝我的学生认真练习发音，这是至关紧要的。低音提琴演奏者的成败就在于他的发音。许多乐器可以拉得快，但是就声音之深厚、丰满而言，低音提琴在其它弦乐器中是无与伦比的。”

“你建议你的学生如何进行这方面的练习？”

桑基思考了一下，然后回答说：“是这样的，学生的耳朵要对他所努力追求的声音有一个听觉概念。如果没有这种概念，任凭你把他的左右手技巧提得多高，他也永远达不到令人满意的目标，至少他在发音方面的进步是很慢的。具体地讲，我建议学

生不断地用尽可能洪亮有力的声音进行练习，除开那些特别标记着 Piano 或 Pianissimo(轻或极轻)记号的独奏或乐队的乐段外。理想的低音提琴的声音应当没有噪声、清晰、结实，控制得很好，还有，对了，好听。”

“关于练琴方面你有什么建议吗？”

“我愿意这样说，就象学习其它乐器的学生一样，他们应当学会客观地、批判地听自己演奏。使我感到奇怪的是，许多演奏员，甚至那些职业的演奏员，从来也不真正听自己演奏。我曾经遇到过不少这样的情况，给某个演奏员偷偷地录音，放给他自己听时，他不相信自己的耳朵听到的是自己的演奏。我们要求学生对自己的演奏持批评态度，但是这种批评应当是积极的，而不是消极的。要通过这种批评而鼓励学生分析自己的缺点，求得改进。改进的办法可能需要师生共同探索，但是，正如俗话所说的，‘有志者事竟成’。”

桑基阐述过许多音乐方面的普遍真理，每一个学习器乐演奏的学生都可以从中得益。谈到这里，我们决定请他谈谈他在修订的西曼德著的《低音提琴教程》第一册中作了一些变动而引起的争论。

“我不知道这有什么好大惊小怪的，”他说。“虽然有些人向我提出质问，但是我想大多数人是同意我的改动的。首先，我其实并没有改动什么，我的把位编号方法根本不是我的新发明。早在 1828 年出版的浩斯 (Hause) 编写的一本关于低音提琴演奏的书中，就用了这种把位编号法，虽然我在编订这本教程时并不知道有这么本书。较新的书，如斯吐汗姆 (Sturham) 和瓦尼克(Varnicke)的著作中，也是把把位标成 1—9 把位的。”

“把位怎样编号，这件事有什么关系哪？”

“本来不应当有什么关系，可现在有关系了。你们看，西曼

德对把位的划分法，我认为是很不方便的，他使用中间把位这样称法。例如，当 4 指在G弦上按C大调的半音时，他就认为这不是正规把位，而叫它中间把位。当 4 指在G弦上按 ♭D 音时，他并不把它称为第三把位，而称为第二和第三把位之间的中间把位。”

“这两种对把位的不同编号法，实际上有什么不同？”

“问题的关键在于，西曼德使用这些‘中间把位’，不如正规把位那么多，结果就产生了一种避免使用某些非‘正规’把位的习惯。在我们这个时代，整个指板都应当是低音提琴演奏者的活动范围。他那样做是时代的错误。低音提琴家应当每一只手指完全熟悉低音提琴的每一个把位。假如我们把所谓的中间把位降低到次要的地位，那么演奏者在生理上和心理上都受到障碍。而且，由于低音提琴演奏技巧的不断发展，演奏者不仅必须极为熟练自如地使用每个把位，而且最终必须打破把位的概念。”

桑基所讲的是有道理的。我们询问了他有关低音提琴曲目的问题。他先和我们谈室内乐。

“假如 1800 年左右的低音提琴演奏家能有我们今天的水平的话，毫无疑问，低音提琴在室内乐中用得就要广泛多了。我认为低音提琴用在室内乐中是非常有效果的。但是古典的和浪漫主义的大作曲家们所写的用到低音提琴的室内乐作品是不多的。舒伯特写了两首，贝多芬写了一首，门德尔松早期写了一首六重奏，罗西尼早期写了六首四重奏，德沃夏克早期写了一首弦乐五重奏，圣桑写了一首七重奏。当然还有一些不那么重要的作曲家所写的作品，例如斯波尔（Spohr）、迈克尔·海顿（Michael Haydn）、赫梅尔（Hummel）。我还想提一下乔治·翁斯洛（George Onslow），他生于 1784 年，死于 1853 年。一生写过 32

首弦乐五重奏，是四重奏加一把第二大提琴演奏的。我十分喜爱他所写的室内乐作品。”

“翁斯洛是怎样使用低音提琴的？”

“事情似乎是这样的：有一次演出这些作品时，第二大提琴没有来，著名的低音提琴演奏家德拉贡内蒂又正好带着乐器在那里，他主动提出代替第二大提琴演奏。开始时翁斯洛不让他参加，后来同意了。听了低音提琴的声音之后，他是如此感动，以致后来把十六首五重奏中的第二大提琴都改用低音提琴。他还在某些其它室内乐作品中使用了低音提琴。但是我们必须承认，想把这些作品纳入演出节目，却始终没有成功。”

“后期浪漫主义作品中，是否也能用低音提琴代替第二大提琴哪？”

“我认为是可以的。我已经把勃拉姆斯、德沃夏克、柴可夫斯基等人的六重奏改成用低音提琴演奏。我认为这样的效果是好的，虽然我并不打算公开演出这些作品。事实上，”他抱怨地说。“我甚至很难把人们找到一起，将这些作品从头到尾走一遍。”

“现代室内乐的情况如何？”

“啊！由于有了象亨德米特、米约（Milhaud）这样的作曲家，低音提琴在一定程度上有了独立的生命。普罗科菲也夫在他的一首五重奏中，写了极为优美的低音提琴声部。作曲家冈瑟·舒勒（Gunther Schuller）为四把低音提琴写了一部很好的四重奏。但是回顾几个世纪以来整个室内乐作品的曲目，我感到低音提琴声部之少实在是个不幸。”

“桑基先生，在我们看来，目前越来越多的人把低音提琴当成独奏乐器使用，你对低音提琴这方面的前景有何看法？”

“我认为每一个学习器乐演奏的学生都应当学习独奏曲，这当然也包括低音提琴的学生。当然，学习低音提琴的学生靠独

奏是不能生活的，但是通过学习独奏曲来彻底掌握乐器却是必不可少的。低音提琴独奏家的人数和小提琴或大提琴比较起来那是要绝对少得多，但是今天在全国各地的大学或音乐学院学习低音提琴的青年学生，他们的演奏水平，是三十年前最好的演奏者也达不到的。的确，从前的演奏家和我们现在的年轻人竞争的话，是要失败的。"

"低音提琴怎么会有这样巨大的进展？"

"可以这么说，这在很大程度上是由于某些优秀的低音提琴家多次进行独奏演出所造成的。加里·卡尔毫无疑问是最著名的，但是也还有其他一些专门从事独奏或录制唱片的演奏家。在欧洲，有斯特雷克(Streiker)、佩特拉西德(Petraccid)、霍特内格尔(Hortnagle)；在美国有巴里·格林(Barry Green)、丹尼斯·特伦布雷(Dennis Trembly)。另外还有一些。"

"尽管低音提琴目前取得了这样的进步，是否还有什么特殊的问题使得它还不能完全成为一个独奏乐器？"

"有的。低音提琴本身的庞大体积，使它难于演奏得象其它独奏乐器那样音准准确而流畅。这里还有一个进行独奏的音域上的局限性。拇指把位以上的高音区，比较适合独奏，而低音区就有些含混不清。而只使用高音区又不能表现出低音提琴全部的声音来。我们也不得不老实地承认，听众现在还没有习惯于把低音提琴当作一个独奏乐器。"

"那么你对一个一心一意想成为低音提琴独奏家的学生有何建议？"

"首先，我愿意对他说，不管你想怎样做，客观现实会强迫你改变这个目标。如果他感到在乐队中工作不愉快，那他就应当另外选择一件乐器，而不是学低音提琴。但是让我结束在积极的一面上，我要强调指出：一个真正优秀的演奏家，只要有独奏

的愿望，是可以找到许多独奏机会的，而且可以把独奏和合奏的任务结合起来。”

“是否可以请你谈谈对低音提琴独奏曲目的看法？”

“低音提琴独奏曲可以分为三大类：有声望作曲家所写的低音提琴作品；低音提琴家自己为这个乐器所写的作品；最后就是大量的改编曲。古典时期的大作曲家们为低音提琴写的独奏作品是很少的。莫扎特写了一首少见的由低音提琴助奏的男低音演唱的咏叹调。迪特斯多夫写了几个协奏曲，还有那个时期一些不太出名的作曲家写的作品，这些作品大多数都不太有意思。十九世纪的大作曲家们几乎是不理睬低音提琴的。在我们这个世纪，亨德米特写了一首用钢琴伴奏的低音提琴奏鸣曲，但是坦率地讲，我认为这是一部‘垫箱底’的作品。汉萨(Hansa)为低音提琴写了一首协奏曲，我估计也不会为听众所广泛接受。贾尼尼(Gianini)、保尔·拉姆吉尔(Paul Ramzier)和亚历山大·布罗德(Alexander Brod)等人为低音提琴独奏家加里·卡尔写了一些有价值的小曲。还有许多为伯特伦·图雷茨基(Bertram Turetsky)写的先锋派的作品。但是尽管二十世纪的低音提琴独奏曲的目录是很可观，但能受到听众广泛欢迎的作品还是太少了。”

“低音提琴演奏家写的作品怎么样？”

“十九世纪中最著名的作品是德拉贡内蒂所写的协奏曲了，这部作品恐怕实际上是由南尼(Nanny)写的。大多数的十九世纪的低音提琴家都为他们的乐器写过作品，但都是些很容易被人们遗忘的作品。波泰西尼写的作品有魅力，听众往往被他所写的大型乐曲中的辉煌技巧所迷住，当然要演奏得好。但他所写的音乐内容是不深刻而使人感到厌烦的。还有一批由斯吐姆(Sturm)、西曼德(Simandor)、芬德森(Findesen)等人写的主

题与变奏曲也是一样。库谢维茨基所写的协奏曲是低音提琴家所写的比较好的作品之一。这部作品恐怕是在莱因霍尔特·格利埃尔(Reinhold Gliere)的帮助下写成的，格利埃尔本人也为低音提琴写过一些小曲。”

“我们听到现在，感到你好象对低音提琴的基本独奏曲目没有太大的兴趣。”

“是这样的。因为我个人喜爱的低音提琴独奏曲，都是那些原来为别的乐器写的、后来改编为低音提琴演奏的作品。我的主张是：既然低音提琴并没有象小提琴家或大提琴家们可以使用的那么一大批作品，只好利用那些音乐上有价值的、又动听的作品进行改编。从巴赫、亨德尔、舒伯特的音乐中肯定可以比范·霍尔(Van Hall)、施瓦布(Schwabe)、斯珀克(Sperker)、德拉贡内蒂等人的作品学到更多的东西。我觉得我们一定要在这些古典大师们的作品基础上，创作一批新的低音提琴的作品来。”

“你指的是巴洛克时代的作品吗？”

“不局限于这个时代的作品。但是巴洛克时代的作品是很适合于改编为低音提琴的独奏曲的。亨德尔、台尔曼、维瓦尔第、科莱里以及巴赫为大提琴和古中提琴写的作品，都为低音提琴演奏家提供了非常有趣的材料。不仅如此，把一首作品从一种乐器改编到另一种乐器，在巴洛克时代是习以为常的，也是时代精神的一个组成部分。我愿意再次强调，学生学习和掌握低音提琴独奏曲，不仅对他们的技术发展非常宝贵，也使他有机会‘享受’一下。我们为什么不能享受自己做的事？那句‘只干不玩’的古话是怎么说的？低音提琴演奏者为什么不能象一位‘名演奏家’那样享受演奏特有的快乐？”

我们知道桑基在国际音乐出版公司的主办下，编订和改编了大量低音提琴曲子，对丰富低音提琴的曲目做出了巨大的贡

献。“除了你修订的西曼德《低音提琴教程》第一册外，你还出版过哪些东西？”我们问他。

“很多了，你们真的要我都讲出来吗？”

“看我们听不听。”我们用激将法答道。

桑基向我们报了一些曲目。“好吧，有利博（Libon）的《练习曲十二首》，波泰西尼、德拉贡内蒂的协奏曲，威廉·德·费什（Willem de Fesch）的奏鸣曲，莫扎特的咏叹调（Aria《per Questa Bella Manno》），以上都是由我编订的。”

“你的改编曲呢？”

“我从十六到十八世纪的音乐作品中改编了一本《低音提琴二重奏十二首》，台尔曼作的《卡农奏鸣曲六首》；还有波凯利尼、马赛罗（Masialo）、罗姆伯格（Romberg）等作曲家原来为大提琴所写的奏鸣曲；亨德尔和维瓦尔第原来为小提琴写的奏鸣曲和一首维瓦尔第的小提琴协奏曲；还有台尔曼原来为大管写的协奏曲和奏鸣曲各一首。”

“这已经是一个很丰富的曲目表了。”我们很佩服地对他说。“你是否改编过巴洛克时代以后的作品呢？”

“有的，我改编过舒伯特原来为阿丕乔尼①写的奏鸣曲，圣桑原来为大提琴写的《热情的快板》，拉赫玛尼诺夫的《练声曲》，还有一些不同时代的作品正在改编之中。”

我们希望桑基先生能象他在低音提琴高级班给学生上课那样向我们分析一首乐曲，然后再向他告别。他同意了我们的请求，并选择了欧内斯特·布洛克（Ernest Bloch）用钢琴伴奏的大提琴曲《祈祷》。这首乐曲 1925 年由卡尔·费希尔公司出版，汉

---

① 阿丕乔尼（arpeggione）是一种古怪的弦乐器，外形象吉他，体积如大提琴。装有六根弦，使用四度定音。指板上装有品，用弓演奏。1823 年由维也纳的斯托弗所发明。舒伯特为这个乐器写了一首奏鸣曲。——译者注

斯·金德勒(Hans Kindler)编订。

我们请桑基不间断地讲述下去。

"首先，让我们确定演奏此曲的风格。根据我的理解，"他说，"假如我们把莫扎特演奏成柴可夫斯基，这说明我们趣味不高；把柴可夫斯基演奏成莫扎特，也同样说明我们缺少良好的判断力。布洛克的《祈祷》的风格和情调肯定是歌唱性的。在演奏这首乐曲时，如果不大量使用速度微变，而只是机械地照拍子拉的话，那会多呆板啊！譬如说，高音通常可以在时值上稍长一点；成组的音往往应该几乎觉察不出地紧一些或松一些。

"在第二小节，可以把C音演奏得比一个八分音符稍长一点，第五小节结尾处的渐弱也应当包括一点渐慢，接下去的一个小节中的三连音可以明显地加快。

"为了保持演奏上的流畅，前三个小节要在D弦上演奏，从第四小节开头的地方换到A弦上去演奏。在三连音中换弦是不合适的。在第七小节我们再次遇到换弦的问题，有两种可以使用的指法：用1指演奏C音，在ᵇB音上换到D弦去；或是在第六小节结尾处拉G弦的空弦，然后D弦1指拉第七小节开始的ᵇA音。

"第十小节，用同指演奏滑音到F，把乐句勾划得极美。

"第十二小节，假如象乐谱上所规定的那样在第四拍上用下弓，就会破坏乐句的连贯性。我建议弓法按乐句的自然进行，而在第十四小节最后的两个八分音符上使用分弓。

"第十六、十七小节应当保持在D弦上演奏，一直到第十七小节的第三拍。我建议从第十九小节第四拍开始就使用拇指把位，用1指在G弦上演奏低音的ᵇE音，但是一定要把拇指放在弦上，而不是放在琴颈后面。这样就可以更有把握地滑到高音的ᵇE。

“第二十五小节开始是前两个小节的反复，可以把它演奏成回声的效果，轻柔些，甚至略慢些。决定这样做的话，可试用D弦。

“第二十七小节要演奏得很热情，而二十九小节甚至更加热情。这里，不要怕把速度稍稍推快一点。

“第三十一小节开始到三十四小节不应演奏得很突出，因为旋律在钢琴上。假如从第二十五小节开始的两个小节作为回声效果处理，那么第三十三小节也要同样处理。

“第三十七小节应当在高八度上演奏，把接下去的 Più vivo（更活跃一些）延迟到 ♭A 音之后。建议在第三十九小节基本使用 1、2 指，在需要使用最大力量的乐句中，这种指法最有力。

“在第四十二小节中，应明显地渐慢下来。在第四十三小节中，改用D弦时要一个音比一个音更慢；不要怕到第四十四小节结束的地方速度会极慢。

“第四十八小节再现部应当比这首乐曲的开始处更为激动。在第四十九和五十五小节，保持在G弦上使用拇指把位，即使用不到拇指也要保持在拇指把位中。换入拇指把位以及从拇指把位换到其它把位，都是很不方便的。要记住，假如只是为了几个正常把位的音，然后又回到前面的拇指把位音区的话，就没有必要离开拇指把位。

“在第六十一和六十二小节中，长音F不换弓。用不到严格按拍子，只要声音圆润优美就行了。第六十二小节第一拍上的钢琴和弦，要正好是F音的一半时进来。

“第六十三小节第一拍最后一个C音用上弓。第二拍的C音换到下弓，用一弓演奏最后的C长音。”

就这样，在一个崇高、安详、有延长号的长音上，结束了我们对斯图尔特·桑基的访问。

To Hans Kindler

Prayer

Violoncello

The sign before a note indicates play one quarter tone above
The sign indicates play one quarter tone below

Edited by HANS KINDLER

ERNEST BLOCH
"From Jewish Life" No. 1

Andante moderato (♩= circa 80)

p mf

poco accel.

poco dim.

mf

caloroso

breve

f

poco dim.

poco accel.

a tempo

breve

mf cresc. f poco dim.

poco rit.

Poco più mosso
dolente

f p mp espress.

meno p cresc.

breve Poco più vivo

rall. loco D弦 molto mf p

Tempo I

dim.

(G)

dim. 保持轻的情绪 dim.

Più vivo a piacere accel.

breve a tempo rall. ten. ff dim.

*) See explanation opposite page

雅克·弗朗赛

(Jacques Francais)

简介：雅克·弗朗赛1923年7月3日生于法国巴黎。他是早在1794年由尼古拉斯·卢波特(Nicholas Lupot)所建立的弦乐世家的直系后裔。他的祖父亨利·弗朗赛曾经是法国巴黎音乐学院法定的小提琴制造者；他的外祖父就是著名的弦乐商人和专家阿伯特·卡雷萨(Albert Caressa)。

弗朗赛首先跟他的父亲埃米尔(Emile)学习弦乐器的专家技能(制作、修复、修理和估价)。他们的家族一直就是米尔古尔(Mirecourt)提琴制造中心的成员。米尔古尔是法国提琴制造业传统摇篮，大多数法国提琴制造者的技巧都是在这里学习的。弗朗赛是和著名的法国器乐制作家与演奏家的密切往来中成长起来的，他的教父就是雅克·蒂博。

十二岁的弗朗赛就已经在学校放假期间在工作台前面做琴了，他亲自做了六十把小提琴、二十四把中提琴和一把大提琴。除了跟他的父亲学习之外，他还拜了伦伯特·沃利策(Rembert Wurlitzer)和罗曼·克莱尔(Roman Klear)为师。十八岁那年他被德国抓去强制劳动，他从德国人那里逃了出来并躲在诺曼第。和他一起躲在那里的还有从勒阿弗尔逃出来的提琴制造者奥布里(Aubry)。同盟国军在欧洲登陆后，年轻的弗朗赛在法

国军队中志愿参军一年。

战后他曾经多次往返于美国和法国之间，并完成了他在美国纽约所受的训练。1951年他在纽约五十七街开设了琴行，一直到现在。

雅克·弗朗赛被公认为世界上最著名的弦乐器权威之一，是我们这个世纪中最有成就的经纪人。他结了婚，有两个女儿。

五十四岁的弗朗赛长得漂亮，较高的身材，满头黑发，两鬓略带斑白。体格健壮而又很匀称，给人的印象是比他实际年龄更年轻些。他那动听的法国口音，使人感到他更为老练。然而他的谈话却显得十分坦率，从而很容易得到人们的信任。这恐怕是使他在经营昂贵乐器方面能取得成功的原因之一吧。

我们请他谈谈米尔古尔造琴的传统，以及那里训练年轻人做小提琴的方法。

他指出："在米尔古尔造小提琴和织花边是并存的，古时候有些家庭，其中也包括我们的一家，经常从这一行改到那一行，不断地换来换去。我的父亲被送到米腾沃尔德(Mittenwald)学手艺。后来1912—1914年，他在芝加哥的莱昂·希利(Lyon Healy)商店工作。"

"为什么那些著名的法国小提琴制作家要把他们的子女送到德国去学艺哪？"

"你们知道，"他解释说，"制作提琴的世家很久以来就有这样的传统，当可能的时候，他们就把儿子送到国外去学习。他们认为让年轻人学习不同的造琴方法，学习其它的各种语言，可以提高他们的社会和文化视野。"

"那些有着悠久制琴历史的家族，现在还存在吗？"

"当然还存在。例如，在伦敦的希尔(Hill)；在阿姆斯特丹

的莫勒(Moller);在米兰的毕西亚克(Bisiach);在日内瓦的皮埃尔·维都德(Pierre Vidoudez);在伦敦的比尔(Beare)父子;在德国西南部斯图加特的哈马(Hamma)公司;在法国和美国的弗朗赛;在费城的威廉·莫尼格(William Moennig)父子。”

“由尼古拉斯·卢波特所建立的商号的实际家谱是怎样的?”

“甘德(Gand)原是卢波特的学生,后来成了他的女婿并与他合伙经营琴行。古斯塔夫·伯纳德尔(Gustave Bernardel)原来也是卢波特的学生,自己开设琴行,后来合并成为甘德和伯纳德尔琴行。多年后,当伯纳德尔决定关闭他的琴行时,我的祖父和外祖父们把它买过来了。祖父亨利·弗朗赛是工场负责人,外祖父阿伯特·卡雷萨是营业主任。他们的儿女结了婚,也就是我的父母。这就是我造琴的家谱。”

“我们知道你有两个女儿,没有儿子,这是否意味着弗朗赛造琴事业将后继无人了?”

“不会的。我的侄儿叫盖尔(Gael)·弗朗赛,他将继承我们的传统。他曾经在米腾沃尔德、米尔古尔及阿伯路特(Apparut)提琴制造师那里学习手艺。他已经在我这里工作了三年,现在正和工场的负责人雷尼·莫利尔(Rene Morel)学习修琴和修复古琴。”

“你说你曾经亲手做过许多琴,这些琴好吗?”

弗朗赛笑了笑说:“严格讲这些都是为学生用的琴。我十六岁时作了第一把琴,二十三岁以后就再也没做过琴了。”

“你现在还做琴吗?”

“不做了,我离开工作台已有十三年了。你们知道,买卖和估价小提琴的工作是非常复杂的事情,需要到世界各地跑来跑去,象我这样一个积极从事商业的专职人员也忙不过来。纵然

我很喜欢，我也根本没有时间和精力在工作台上工作。”

“你到底是怎样成为一名小提琴鉴定与估价的专家的？”

“我要感谢我父亲在这方面的学识。在我小的时候他就教我只鉴别琴的一部分，例如，他把整个琴都包起来，只教我看琴头，来鉴别出是哪个国家造的，制作的时期，制作的学派；然后认出是哪个地方的制作名师和他的学生们做的。他也同样教我鉴别小提琴、中提琴和大提琴的各个细部。由于我的父亲一直收藏着许多名贵的乐器，所以我就能直接看到这些乐器。通过这样多年不断地练习，我对乐器简直了如指掌，这是毫不为奇的。我的父亲是一位非常好的老师，已经八十多岁了，现在还健在巴黎。”

“你是否认为一个人想要成为一名估价专家就一定要亲自制作乐器？”

“基本上有两类估价专家。一种人是自己做过琴的，他们使用分析的方法，仔细察看琴的镶边和木料等。通过这些东西他们就可以断定出琴的制造者。另外一类人，包括那些经纪人和没有造琴经验的音乐家，他们使用综合的方法，从总的方面观察乐器，再仔细检查它的细节，从而证实他们的看法。”弗朗赛当然是善于使用这两种方法估价乐器的。

“你为什么要离开巴黎来到纽约？”

弗朗赛想了一会儿。“我猜想，”他回答说，“我象很多年轻人一样，在这两个城市间来回往返了许多次，最后决定脱离我的父亲，靠自己独立过活。你们知道，在欧洲甚至最好的父亲，也可能是个严厉的独裁者。还有一点，战后那几年和熙熙攘攘的美国比起来，法国比较萧条。”

“你是否感到在纽约创办你的事业比较容易？”

“完全相反，”他脸上浮现出痛苦的回忆。“如果不是碰上令

人难以置信的好运气的话，我早就收拾东西回家了。”

“你能给我们讲讲详细情况吗？”

“好的。我的父亲给我八把小提琴、三把大提琴和一把中提琴叫我代卖。另外，我的几位欧洲朋友为了帮助我外出，也托我替他们卖掉一两件乐器。我带着这些微薄的收藏品，口袋里装有五十块美金，就来到纽约。海关的官员们立即把这些乐器登记为正常的进口货物，并要付大大超过五十美元的进口税。”

“这真有点尴尬。”

“让你说对了。我这个勇气十足的小伙子，本想一下子攻下纽约城，可是不得不放弃我的乐器到谢尔顿旅馆的一间六块钱的房间里住下来。第二天，我开始在五十七街挨门挨户地走来走去，想找一间门面来放我那些已经不存在的乐器。接下来我碰到好运气了。

“看门的告诉我，著名男低音歌唱家基普尼斯(Kipnis)的一位兄弟想出租他楼上的三间房子。由于他自己以前也是拉小提琴的，对小提琴的事情也有一些热心，所以他就答应以低廉的价格把房子租给我。但他还是要求付现金三百元，付保证金三百元。”

“你是怎样解决困境的？”

“我没有解决，靠的是运气。当他知道我是卡雷萨的外孙时，我找房子的困难就完全解决了。事情似乎是这样的，当基普尼斯从俄国逃亡到法国来时，他把小提琴拿到卡雷萨这里来，而卡雷萨对这笔交易处理得十分公平。基普尼斯一直没有忘记卡雷萨的诚实，我在纽约就成了这件事情的受惠者。”

“你是怎样把乐器从海关那里弄出来的？”

“还是运气。我在路上遇到了一位我曾经为他修理过乐器的大提琴家，他借给了我五百块钱。就这样，在我到达纽约不到

一个星期的时间内，我既有了店铺又有了乐器，当然，没有钱。信不信由你，事情又发生了。我在路上碰到了奥西·雷纳地(Ossy Renardy)的老师西奥多·帕什克斯(Theodore Pashkus)，他告诉我雷纳地想买一条图尔特① 小提琴弓。我有一条这种弓，卖给了他，偿还了租金和保证金，于是又破产了！”

“你开店不久就顺利地进行买卖和修理工作了？”

“完全不是！我被挤在沃利策和赫尔曼(Herrmann)这两家大商号之间。在纽约我几乎无法卖出一把提琴。每一位主顾都会立即把我的乐器拿到这些强有力的竞争者那里去估价。那时我如果真的能卖掉点什么东西的话，那简直是件怪事。当然，我继续在工作台前做修理工作。请相信我，最初的十年对我来讲是相当艰苦的。以后，赫尔曼退休到康涅狄格州去了，我在这场竞争中已经胜了一半了。”

“你是否认为现在普遍缺少好的古琴？”

“你们知道，早在十九世纪中叶，甚至在塔里西奥② 带给他许多意大利的珍贵弦乐器之后，维约姆(Vuillaume)③ 也已经开始抱怨缺少好琴了。如果他能知道今天的情况的话，那他就不

---

① 图尔特(Tourte, 1747—1835)法国最著名的提琴弓制造家，出生在制弓的世家。他使用巴西的帕纳勃科(Pernambuco)产的木料制弓，并通过加热以形成固定的弓杆弧度。他找到了弓杆的正确弧度和确定弓杆近弓尖处要变细，并发明了在弓杆末端使用金属装置，以便把弓毛拉紧。他对弓子的重要改革是在1775—1780年进行的。人们把现代的弧形弓称为“图尔特弓”。——译者注

② 塔里西奥(Tarisio)十九世纪中期意大利著名的小提琴鉴定专家和商人。1820—1846年向伦敦和巴黎市场供应乐器。开始是个木匠，很快就从事乐器的收集工作。1827年首次访问巴黎，1851年访问伦敦。——译者注

③ 维约姆(Vuillaume) 1798年10月7日生于法国的米尔古尔，1875年3月19日死于巴黎。法国著名的提琴制造家，1817年去巴黎，1828年建立自己的企业，在仿制斯特拉地瓦利型的小提琴方面取得很高的成就。1827—1855年，他制的小提琴多次在展览会上获得最高奖章。——译者注

会抱怨了。世界已经变得越来越大，每平方公里所分布的琴也更少了。小提琴的市场已经由欧洲、英国、美国扩展到东京、香港、新加坡和朝鲜。尽管二百年来小提琴不断地从西欧外流，但在欧洲还有些私人家中保存着几乎是非常完整的小提琴，虽然这些琴不一定出自最有名的制琴大师之手。”

“你怎么能搞到老琴来出卖？”

“这是一件非常困难的事。现代的小提琴商人简直象个侦探，他必须对乐器进行‘追踪’。通常他要和琴的现在主人保持接触，要耐心地等上几个月，甚至是几年，以便找到机会买到它。做生意已经成了一种考验耐心的把戏。”

“左右乐器价格的基本因素是什么？为什么它们的价格超出了通货膨胀率呢？”

“乐器的价格是受供求规律所支配的。由于人口的增长……，人们对古典音乐兴趣的增长……，很自然地对乐器的需求就多了。而另外一方面，大师们已经不再制造乐器了，而且也没有发现有哪一位不知名的大师所制造的乐器可以和斯特拉地瓦利①、瓜乃利②等人做的乐器相媲美。这样，市场上的需求越来越大，供应则越来越小。顺便说一下，供应不足的原因，还有因为象飞机失事、火灾以及其它意外造成的某些乐器无法修复

---

① 斯特拉地瓦利(Stradivari, 1644?—1737)，世界上最伟大的小提琴制作家，出生在意大利克莱蒙纳的贵族家庭中，他的老师是尼科洛·阿玛蒂。他最好的琴是在1700—1725年间制成的。斯特拉地瓦利做的琴有女高音般的音质。——译者注

② 瓜乃利(Guarneri)，是十七世纪中期意大利克莱蒙纳地方的著名制琴家族的名字。这个家族中最著名的成员叫吉赛普·安东尼奥(Giuseppe Antonio, 1687—1745)，也就是我们通常所称的德尔·吉苏。他的名声仅次于斯特拉地瓦利。他所作的琴声音丰满而有力，帕格尼尼就使用了他所做的一把琴。后来帕格尼尼把这把琴馈赠给意大利的热那亚市了。——译者注

的毁灭。

“价钱也是变化无常的，是对付通货膨胀、货币贬值的好办法。例如，1962 年一把戈福里勒 (Goffriller) 大提琴卖三万五千美元，当时相当于十七万五千瑞士法郎。在过去的十五年，美元对瑞士法郎贬值，同样一把大提琴卖到十二万美金，只相等于十八万瑞士法郎。所以许多收藏家感到买进珍贵的乐器很可靠，因为他们可以在任何一个有利于他们的市场上出售，以便提高他们做生意所用的那种货币值。一把好的乐器不仅是个好的经济投资，而且也是乐器主人的一种骄傲与快乐，特别对一位演奏者来讲，更是这样。”

“许多名琴是否也象名画等那样，被一些有钱的收藏家收藏起来了？”

“和过去的情况稍有不同。现在许多琴都被荷兰和香港的大联合企业买去了，还有些是各种基金组织买去的，令人感到愉快的是，他们不是把这些琴锁在保险柜中，而是借给优秀的演奏者使用。有一位富有的私人收藏家理查·科尔伯恩 (Richard Colburn)，甚至愿意把琴借给学生使用。”

“你个人的顾客是否只局限在某些人之中？”

“不，我经常和大联合企业、基金会等做乐器生意，但是百分之七十的乐器都是卖给职业的音乐家了。”

“就你所知，至今为止的最高小提琴价格是多少？”

“是一把斯特拉地瓦利小提琴，卖了二十五万美元。但是最近我把一把非常好的瓜乃利·德尔·吉苏以三十五万美元卖给了一位世界最著名的小提琴家。”

“大的联合企业、基金会、交响乐队联合会以及外国政府对乐器市场的左右有多大？”

“我看不会超过百分之三十。”

“请你谈谈你对较好的现代小提琴的看法？”

“我觉得它们有‘均匀’的声音，很敏感，抵抗温度变化的能力也强。但是它们在音乐大厅中不象老琴那样有传送能力。还有一件事，即便是最好的新琴，也有一种单调的声音，也就是说，它们缺少老琴的那种色调层次的变化。弦乐演奏者往往放弃了老琴而改用新琴，开始时感到欢喜，但是过了几年，他们清醒过来了，又重新使用老琴。”

“现在是否是一个盛产弦乐器的时代？你喜欢哪些制造家？”

“世界各地都在兴起。这是由于人口的增长，弦乐市场在地理上的大大扩展，使今天的弦乐器演奏者在数量上比以往任何时候都多。没有足够的十八、九世纪的乐器来满足这种需要。我预料今后的二十五至五十年内，将会感到古琴严重短缺。日本和现在的中国都大量生产乐器，但是质量都不太好。就美国造的琴来讲，我喜欢卢兹·贝利尼(Luiz Bellini)、卡尔·贝克尔(Carl Becker)父子、科尼利厄斯·范·埃利森(Cornelius van Ellison)、巴特利(Botelli)、威廉·莫尼格(William Moennig)父子等人做的小提琴和弗里兹(Frieze)做的大提琴。”

“在选择新琴时要注意什么？”

“注意不要买那些使用人工老化的木料制造的琴。诸如用化学或非天然使木料干燥的办法等。这种琴开始时可能声音是好的，但后来就变得刺耳了。还要注意不要买那些琴板太薄的琴。当然，只有职业的专家才能确定这些事情。”

这时我们想问弗朗赛一个重要而难于回答的问题。“在你看来，斯特拉地瓦利等意大利的制琴大师们的‘秘密’是什么？到底有没有‘秘密’？”

“我经过长时间的考虑，认为是有‘秘密’的。但是在十八世

纪时这完全不是什么'秘密'。不过这并不是人们长期以来一直认为的是油漆，而是油漆下面的那一层透明的底漆。在当时，这种东西在当地的药房中就可以买到，意大利各地的制造者都知道的。当然，这个底漆也是油漆和防护层的组成部分。很明显，它是一种干得很慢的化学成分，斯特拉地瓦利和其他制琴大师们从接受订货到交货之所以需要这么长的时间，原因恐怕也就在这里吧。这层底漆是很美的金黄色，并渗透到木头中去。在十九世纪初期，提琴制造家开始使用快干的底漆，以便能更快的交货。底漆的配方被遗忘了，古意大利的声音就这样完结了。"

"你是否想向我们说明，现代科学和它所拥有的一切手段，也无法从现在的斯特拉地瓦利或德尔·吉苏琴上分析出它的底漆？"

"不可能分析出，这种化学成分早已氧化了。"

"你的意思是否是说，现代的小提琴制造者要有过去大师们一样优秀的手艺和底漆的配方，才能制造出过去大师们一样的乐器？"

"是这样的。现在有不少的制琴家，他们的手工艺已经可以达到过去大师们的水平，特别是斯特拉地瓦利、瓜乃利等大师们已经为我们制定了理想的模型。"

"只有意大利人掌握了这种底漆吗？"

"是的。斯坦纳① 的作品对许多老的意大利制琴者都有很大的影响，一直到十九世纪下半叶，斯坦纳的琴卖的价钱很高，甚至比斯特拉底瓦利和瓜乃利的琴还高。从前英国、法国、德国人也努力仿制斯坦纳的琴，但是，当演奏厅变得越来越大以后，这种比较适于近听的斯坦纳琴就不时兴了。"

---

① 斯坦纳（Stainer，1621—1683）是著名的德国小提琴制作家。他所做的琴十分珍贵，用料极好，体积较大，声音甜美，但音量较小。——译者注

"二十世纪的提琴制作家们没有谁能设计出近似'失传的底漆配方'吗?"

"澳大利亚的史密斯(Smith)似乎很接近它了。他是一位十分杰出的制琴师。"

"一把斯特拉地瓦利琴要经过多少时间才能达到它的最佳演奏状态?"

"大约使用二十至五十年的时间。"

"假如说十八世纪的意大利提琴制造者都掌握了'底漆',为什么克莱蒙纳地方的制造者,特别是斯特拉地瓦利和瓜乃利制出的琴最好?"

"这是因为斯特拉地瓦利和瓜乃利的琴型可以发出最好的声音。除去这两位大师外,我认为威尼斯人所制作的琴是可以和克莱蒙纳制的琴相比的。今天一把蒙塔尼亚纳①可以和一把伯贡齐②一样值钱。"

"把斯特拉地瓦利和德尔·吉苏比较一下,你有何看法?"

"帕格尼尼、伊萨依、海菲兹和斯特恩使用的都是德尔·吉苏小提琴。今天,市场上最需要这种琴,一般来讲也最贵。德尔·吉苏造的琴更加便于演奏,用不到更多地迎合乐器,它的音质丰满,有更多的浪漫主义热情。但是它们的声音不如斯特拉地瓦利那样有修养。斯特拉地瓦利琴的声音更加有灵性、纯净、细致,有更多的音色变化。"

"你真的认为现在的琴比不过古琴的唯一原因,就是他们没

---

① 蒙塔尼亚纳(Montagnana, 1690—1740)小提琴制造家,是斯特拉地瓦利最好的学生。住在克莱蒙纳和威尼斯,也造中提琴和大提琴。他所制作的琴在今天十分珍贵。——译者注

② 伯贡齐(Bergonzi, 1685—1747)克莱蒙纳的小提琴制作家,是斯特拉地瓦利的学生,他所造的琴现存很少,是很贵重的。——译者注

有那个‘失传的底漆配方’吗？”

“这是主要的原因。因为现在的小提琴制造者们，至少是那些最好的制造者们已经有了他们祖先同样精细的手艺，也使用了同样的工具。当然，还有一些非主要的原因。其中很重要的一点是，许多人有着造好琴的手艺，但是他们不懂得如何使组成声音的各种成份平衡，也就是说，他们不知道理想的声音是怎样构成的。现代小提琴制造者必须有和优秀的古琴打交道的长期而广泛的经验。仅仅按照斯特拉地瓦利的琴型制琴是不够的。”

“古琴是否也会象古画那样，以复制品冒充真的卖出去呢？”

“不会，明显的赝品是不多的，是骗不了现代的专家和有知识的顾客的。英国人特别擅长模仿复制。约翰·洛特（John Lott）制作了许多著名的德尔·吉苏的仿制品；沃勒特·布拉泽斯（Vollert Brothers）仿制了许多杰出的斯特拉地瓦利，柏林的丢奇（Deutsch）仿制的斯特拉地瓦利、瓜达尼尼①和加里安诺②是十分优秀的。但是这些造琴的人从来不把这些琴冒充为真的琴出售。第一次世界大战之前，赝品比现在流行得多。”

我们把关于琴的问题暂时放一放，而来谈谈弓的问题。我们问他：“为什么吐尔特弓这样优越？是否也因为有‘底漆配方’这样的秘密？为什么现代小提琴弓的制造者们不能复制吐尔特弓？”

“这些问题提得好。就弓子的情况而言，不是个底漆或油漆的问题。我个人坚持一个新的看法，这种看法最近已经引起了

---

① 瓜达尼尼（Guadagnini，1711—1786），是意大利制琴家族中的一个成员，属于斯特拉地瓦利制造传统。——译者注

② 加里安诺（Gagliano）是十八世纪意大利南部那不勒斯的一个很活跃的制琴家族，他们所制的琴和斯特拉地瓦利及克莱蒙纳学派的琴不一样。——译者注

争论。

“你们知道，当吐尔特开始造出他那批弓子时，许多人都嫌它们太软。他所做的弓子上一半特别细。但是，在一百五十年的老化与干燥的过程中，这些弓子和其它一些优秀的老法国弓子一样变得硬多了，更加柔韧了，完全改变了它的使用性质。另一方面，现代造的小提琴弓，从一开始就做得很僵硬、很紧，以便马上就可以使用，而没有原来吐尔特弓杆所具有的那种‘柔韧性’。这样，现代的小提琴弓等于‘提早’一百年使用，但是，在我看来它就失掉了使法国弓如此优秀的最重要的品质。”

“哪些现代的小提琴弓比较好？”

“希尔和他的那些英国同事们，如拉莫(Rameau)、芬克尔(Finkel)和琼一雅克·米兰(Jean-Jacques Millan)等人做的弓子比较好。大都会歌剧院乐队中的一位小提琴家亨利·卡斯顿(Henry Kaston)使用化学处理使木头变硬，用这样的方法制出几把弓子，想仿效古的法国弓子。他的工作是否成功只有让时间来证明了。”

“修复提琴这门艺术，和大约1850年时期相比的话，情况如何？”

“我认为这门艺术现在比过去优越多了。象西蒙恩·萨康尼(Simonan Sacconi)这样的名匠和他的学生们大大地提高了这方面的水平。我的同事雷尼·莫利尔是位极为优秀的修琴者。这些人做了许多惊人的事。我看到过莫利尔把从头到尾都碎了、侧板被虫蛀了的小提琴，修复得几乎象新琴一样。”

“他是怎样修复被虫蛀过的侧板呢？”

“他把外面粘上亚麻布，把里面的木头削薄到香烟纸那样薄，只留下油漆、底漆和极少的木头。他把每个虫蛀的地方都打上孔，填进原来厚薄的木头，把所保留下的油漆再修补一下。就

纯粹高超的手艺来讲，我看到过莫利尔修复那些变形低陷到令人难以置信的小提琴面板。他做一个模型，把面板弄湿，然后用热沙把面板压到模型中去。一毫米、一毫米地使它逐渐恢复原来的形状。"

"除了它们作为艺术品的价值外，有多少老琴仍旧能真正发出美妙的声音来？"

"如果好好看管的话，所有的老琴都能。我认为甚至那些听起来已经'疲劳'的琴，经过名匠之手，也是可以完全复原的。"

"你对年轻的艺术家买件乐器有何劝告？"

"购买乐器有两种性质。假如一个人买一件乐器是为了用二、三十年，或是打算用一辈子的话，那他就应当只选择声音好的，不考虑其它问题。假如一位年轻人想逐步购得好乐器的话，那就不能只考虑声音。他应当购买象市场现在卖的五千元左右的、十九世纪末的法国琴或是二十世纪的意大利琴，他可能感到在声音方面不太满意，可是这种琴在美元价值上每年增长百分之二十到三十。买这种琴不吃亏，以后他可以随时卖掉，买一把真正好的乐器。就我个人而言，我从不只根据声音来购买乐器。"

"你真的把好乐器借出去吗？"

"是的，但这是件令人很扫兴的事。这些琴还回来时通常都很脏，甚至是裂了，需要换一套新弦。我结束了这种免费活动。补充一句，一般来讲，东方人来借琴，对我的东西最为当心和爱护。"

"鉴定小提琴的专门知识在过去的五十年中是否有很大进步？"

"当然是的。在这方面做了许多研究工作，许多著名乐器的照片对研究工作的进行给了很大帮助。我认为从前的商人不象现在的这样准确，他们更关心做生意，而不重视货物的真假。"

“在鉴别乐器的真实性方面你是否坚持使用紫外线技巧？”

“不，我倒是喜欢依靠我长期的经验。使用化学方法很容易改变紫外线检验的准确性。”

“当你不外出旅行时，你每天做什么工作？”

弗朗赛笑了。他回答说：“我要花一定的时间告诉人们，他们的琴不是真的斯特拉地瓦利。我收到许多有关这方面的来信，我劝说人们不要带着他们在顶楼上找到的那把祖父的老琴来纽约。事实上我寄给他们的是一种预先印好的油印信。

“我要花许多时间在店内进行合理的估价、鉴定和实际出售乐器的工作。我还要拿出时间来和莫利尔讨论修理的问题。我还要花一定的时间来为某位演奏者试着选择适合他的乐器。”

“你在为演奏者选择适合的乐器时有什么具体的原则吗？”

“有的，例如运弓很轻的演奏者就需要一把反映灵敏的琴；一位运弓很重的演奏者就需要使用一把在他的弓下有‘软垫’的琴。一位技巧辉煌、揉音很快的演奏者就应当使用一把声音很厚的琴，反之则相反。总的来讲，演奏者应当使用一把有助于他放松、而不是要去‘斗争’的琴，他要能把琴的声音充分地发挥出来。琴的尺寸要适合演奏者的生理与技术情况。我不得不说，尽管我的建议十分诚恳，但还是不断地看到许多人购买那些不适合他们需要的乐器。”

“你对拍卖乐器是很有经验的，能否请你讲讲这方面的情况？拍卖行是挑选乐器的好地方吗？”

“让我先回答你后一个问题。我坚决主张，如果没有专家的陪同，外行们不要到拍卖行去。拍卖行对外行的买主可能是很残酷的。他们可能会设下一些陷井。”

“你是否是说所有的拍卖乐器都是欺骗性的？”

“不完全是。有些完全是光明正大的，有的则不然。但是，

即便在最好情况下，也不是新手可去的地方。你们知道，一个聪明的拍卖商，用不到犯什么法就能欺骗外行。”

“会有哪些使买者吃亏的事情？”

“首先，他可能根本不知道乐器的真正卖者是谁，有时拍卖行和卖主‘合伙’，使用了空喊价钱以提高卖价，我们称这为‘对墙喊价’。这样做是不合法的，可是经常会有。高声喊叫价钱的拍卖员也有权力狡猾地喊出那些不存在的价钱，他在这方面几乎是无所不能的。当价钱已经提高了，原主就以稍低一点的价钱把它卖出去了，而买者自以为沾了便宜。

“另外，有些卖主或商人把一件乐器拿去拍卖，是因为这件乐器即使有某位商人的证明书，但并不可靠，他们用这样一个不会牵累自己的办法把它卖掉。”

“由于象你这样一位独立的商人是拍卖的天然竞争者，不管他们是否尊重道德与正直的规律，你是否在拍卖行买乐器？”

“通常商人是不在拍卖行买东西的，但也有例外。偶尔也会有件暂时不受赏识的乐器，由于拍卖的人对它介绍得不够充分，买主担心它可能不是真的。如果我看出它是真的，我就以合适的价钱把它买进，并给它加上我个人的证明书，从而获利。

“从一位名声很好的商人那里直接购买乐器，对于买者来讲要好得多了。在举行拍卖时，只有拍卖员才知道卖者的真正底价；然而在和一位商人谈判中，买者很快就可以知道它了。还有另外一件事，就乐器的可靠性来讲，对买者要有利多了。在成交之后如有争议，买者可以得到补偿。”

我们请求弗朗赛选一些乐器领域中的轶事谈谈。

“好的，”弗朗赛笑了。“首先我和你们谈一件从前发生的事情，从两种观点来谈它。一位商人在不理想的状态下估价一件乐器，往往会造成损失。例如旅途中过分劳累，吃喝过度，故意

安排好的展览品等，都可能、而且已经使得许多有经验的商人‘垮台’。在判断一件乐器时，商人之间的欺骗是司空见惯的事。

“我的外祖父卡雷萨是一位很精明的商人，他似乎到米兰访问了他的同行安德罗·毕西亚克开设的商店，毕西亚克也是乐器行业中的狡猾的客商。我的外祖父从毕西亚克那里买了一把他以为是瓜达尼尼的小提琴，带到家里经过更认真的检查后，发现它是一把普雷森达① 仿制的瓜达尼尼。他为自己辩解说，在买这件东西的时候他太累了，纯粹是做了件错事。

“伦伯特·沃利策当时是毕西亚克店里的学徒，他当时也在场，以后告诉了我事情的另一方面。

“毕西亚克知道我的外祖父来了，就把这把琴放在大的中心陈列桌子上。然后，当卡雷萨进门的时候，他迅速地掸去琴上的灰尘，并把它放进一个橱里去了。他算准了时间，使他所做的这一切肯定都能让卡雷萨看到。‘那是一把什么小提琴？’卡雷萨问道。‘噢，没有什么特别的。’毕西亚克回答说。

“圈套已经做好了。卡雷萨看了店里所有的乐器，没有找到什么要买的东西。在这段时间里，他不断地询问毕西亚克关于那把琴的事情，而毕西亚克一直说‘没有什么特别的’，来吊他的胃口。毕西亚克存心始终不在这把琴内贴标签。

“他很狡猾，知道卡雷萨的时间有限。他请他出去吃了一顿丰盛的午餐，并且喝了许多酒，以后又回到店里来，这时几乎已经到了卡雷萨乘火车回家的时刻了。到了分手的时候，卡雷萨再也忍耐不住了，他急忙跑到那个橱前，把琴拿出来，慌忙地查看了一下这把琴，就确认这是一把被毕西亚克忽略掉的真瓜达

---

① 普雷森达(Pressenda, 1777—1854)意大利的小提琴制作家。在意大利的克莱蒙纳学习制琴。1820年在意大利的都灵开业。他所制作的乐器在当地的宫廷乐队和剧院乐队中使用，并多次在意大利获奖。——译者注

尼尼小提琴。

“他迅速地谈了价钱，买进了这把琴，自信他已‘瞒’过了毕西亚克。而一直到最后，毕西亚克还不断地重复说这把琴没有什么特别，以此来保护自己。这是‘骗人者受骗’的一个例子。这一类的事情，在我们今天这个订货和需求量很大的世界上是很难再发生的。”

听了这个故事，我们都笑了。“那个与你有关的故事是怎样的？”我们请他讲一下。

“好的。有一位从费城来的、长得不太好看的小珠宝商，到我的店里来看了几年的大提琴，可是从来没有买过什么东西。

“有一天，这位珠宝商又来到我的店中，看上了一把加里安诺大提琴。他叫营业员把琴收拾好，拿出证明书，开好账单，他去拿钱。营业员马上照办了。很快他就拿着一个大纸袋，里面大概是装着十元票面的壹万元钱，回到店里来了。

“这个小家伙开始数钱，并把钱以壹佰元一叠摊在一张大桌子上。他还缺少几佰元钱。他说，‘这不成问题，我会把差额补足的’。

“他看着这一堆钱，看看大提琴，又看看这堆钱，再看看大提琴。营业员目瞪口呆地站在那里，他把钱有条有理地慢慢收了起来，重新装进那个袋子里走出去了。显然，这么一大堆钱摆在他面前，他实在是舍不得。”

我们大笑。“多么滑稽的故事，”我们同意地说。

弗朗赛眼睛调皮地上下翻动着，大声说：“等一等，我的故事只说了一半。

“不久以后他回到我的店里来，看上一把大提琴，他要我把琴收拾好，拿出乐器证明书，开好账单。接着他又象上次那样拿着那袋现款来了。

"但是，由于我已经知道他在最后一分钟对营业员所做过的恶作剧，我对他已经提防着了。这次没有桌子给他摆钱。他数出壹佰元，我就立即把它装进我的抽屉，看不见了。这样他就不能再从视觉上对我的大提琴进行比较了，这笔生意也就做成了。"

"这次他又缺钱吗？"

"缺的，但他是位诚实的家伙，后来把钱补了给我。"

我们大家又笑了一阵，从而结束了这次非常有趣的访问。

莫尼格制琴世家

(Moennig)

简介：莫尼格制琴世家诞生于现在的捷克斯洛伐克，1896年威廉·莫尼格一世从那里移居到费城来。他的儿子莫尼格二世生于1905年7月21日。学习过钢琴，年轻时是位十分优秀的大提琴家。十二岁时，每逢周末和暑假，他就在父亲的小提琴商店中工作。

除了向他的父亲学习手艺外，莫尼格二世于1936年还到意大利、法国、荷兰、捷克斯洛伐克，吸收他们那里的制琴经验，最后在制琴中心马克诺克欣集中学习了一个时期。他是一位马克诺克欣制琴家，这是一种只有经过同行们给以严格考试后才能获得的称号。1955年，欧洲小提琴制造者协会授与莫尼格二世"制琴大师"的称号，他是获得这个荣誉称号的唯一美国制造家。同年，莫尼格三世也加入了这个制造与修理弦乐器家族的行列。

莫尼格三世生于1930年8月28日，继承了祖传的制琴行业。他年轻时学习过小提琴（他的老师包括卢修斯·科尔和恩里柯·赛拉吐斯），这只是做为他制琴专业的不可少的副业。他还学习过绘画，是位很好的画家。

在和他的父亲学习手艺后，他在小提琴制造中心米尔古尔向阿米迪·迪尤东尼(Amedee Dieudonnè)学艺，在米腾沃尔德

工作一年，在日内瓦向法国的皮埃尔·维多旦学习法国的小提琴制作技巧，并在克莱蒙纳花了许多时间考查古琴。

莫尼格三世已经决定叫他的儿子继承莫尼格的制琴传统，他是女演员布莱思·丹纳(Blythe Danner)和戏剧男高音哈里·丹纳(Harry Danner)的异母兄弟。

和当代制琴世家会见与谈话，并不是一件很平常的事，所以我们渴望对莫尼格家族的访问能成为一次真正的小提琴制作艺术的学术讨论。事实证明，这次会见的确如此。

七十多岁的老莫尼格二世，身体健壮，中等身材，具有贵族风度。莫尼格三世，身材稍高，长得漂亮，留着整齐的胡子，举止文雅。两个人都讲话温和，口齿清楚，用字准确。

由于我们把讨论的题目分类进行，以便采访者和被采访者都尽量避免无谓的交插和重复，尽可能使讨论进行得井井有条，我们向莫尼格二世提出了我们的第一组问题。

"开始时你父亲先叫你在他店里做哪些活?"

莫尼格二世愉快地回忆了往事。

"开始时先叫我修理琴头上已经磨损了的弦轴孔，然后又学习加长琴颈。大约在1880年左右，开始时兴把琴颈加长3/8到1/2英寸，在这方面有大量的工作要做，因为当时在这里的许多德国琴仍然装着短的琴颈，而且这样的琴还继续进口。我的工作就是装配上角木，并把琴颈的下端加长。"

"再给我们讲些过去的事。"

"好的。在三十年代中期，我曾经在现在的捷克斯洛伐克的一个勋巴合地方工作过一个时期。他们那里做的琴，信不信由你，只卖40个克洛尼，相当于两块美元。好的琴也只卖20—30美元，而且绝大多数都是卖到美国。有一次，我工作的那家主人

正在为一位顾客漆六把小提琴。这位顾客想知道是否有胶上去的低音梁。当时直接从面板上挖出低音梁比后来胶上去要容易多了。

“制琴的人回答说‘没有’。

“‘可是我订的是胶上低音樑的琴呀!’顾客抱怨地说。

“‘没问题,’制琴的人一点不着急。接着他就把这六把琴的面板全敲碎了。”

“为什么?”我们吃惊地问他。

“因为,”他笑着说,“把面板拿下来再胶上去,所用的时间,我可以做一个新的面板。

“看来似乎令人难以相信,可是事实的确如此;当时他们那里就是这样工作的。

“琴头的情况也是这样,做一个新的琴头比在原来的琴头上接琴颈要方便多了。你们可能知道,许多好琴已经不是原来的琴头了。”

“这些琴都是手工做的吗?”

“肯定是的。不幸的是这些琴都贴了斯特拉地瓦利和瓜乃利的牌子,这就给我们种下了祸根。因为有这种琴的人,就自以为有了无价之宝,可以发财了,不断地来找我们的麻烦。实际上这些牌子只是用来说明这把琴是按照什么模型做的,并不是用来欺骗买主的。纽约的大公司成百地进口这种琴。”

“手工造的琴怎么能大批生产呢?”

“方便。你们知道,通常整个一个家族是住在一条街上的,父亲、母亲、孩子、祖父母和亲戚们象一条流水线一样在一起工作。一把小提琴从街的一头开始做起,每家都有自己具体的任务,沿着街这把乐器很快就做好了。偶尔他们也会做出一把勉强可用的琴来。当然,好的提琴制造者是要细心选配木料并仔细

削制琴板的厚度的，而制造廉价琴的人从来不管木纹和选料。”

“你们是从哪里搞到制琴的木头的？”

“一直到第二次世界大战前，我们都是从德国专门经营这种木头的商人那里弄到木头；现在我们从西海岸、有些是从阿拉斯加弄来的；从洛矶山脉地区弄来了枫木。最好的木料是至少长了一百年，生长在二百英尺以上的山腰里。

“问题是现在的木料不够干，把木料彻底风干大约需要100—150年。在造琴的家族中，风干的木头象传家宝一样的从父亲传到儿子手中。在我的地下室中，存放着由我祖父和在布达佩斯制琴的叔祖父传给我的木料，这些木料是极为宝贵的。早先一块好的制琴用木料只值8—9块美金；现在你如果能弄到它的话，要花80—90块美金。”

“你存有许多木料吧？”

“是的，我们存的木料大约还可以用20—30年。”

我们得知莫尼格做的琴没有因为木料的短缺而减产。每把琴由77个部件组成，要花一个月的时间来做好进行油漆的准备，然后还要用6—12个月来漆12—14次。

我们继续向他提问题。“你和你的儿子在修理琴的方面，有没有什么不愿接受的工作？”

“这当然是要看我们当时已经接受的工作来决定，但是我们的确是优先接受那些我们已经有过联系的琴。这样做，也可以避免那些在自己的储藏室里找到一把便宜的琴的人来找我们修，使他们节省一笔花费。”

“请你给我们讲一两件你修理名琴的事情。”

“好，第一件是修复一把漂亮的马基尼(Maggini)中提琴。琴的主人忘记把琴放在车背后就开车了，琴从车上掉下，另外一辆车从琴上面压了过去。”

"损坏得很厉害吧？"

"几乎可以说成了碎片，但所有的碎片还是完好的，我们把它胶起来了，现在这把琴正在我们的一个杰出的乐队中使用。整个修复的工作大约花了一年半的时间。这个工作就象在弄最复杂的拼板玩具一样。我们要仔细查看每一块碎片，然后一片一片地把它们胶起来。

"另外一次是修理一位妇女的。她在锁上汽车后面的行李箱时，随手把名贵的意大利中提琴放在路上，然后回到车座上倒车。她感到路面上有什么障碍物，实际上这就是她的中提琴。我们把这把中提琴也令人满意地修好了。我们感到这两把琴修好后，声音和以前一样好。琴的主人似乎也如此认为。"

"你认为的确存在着名琴变得疲劳这样的事吗？"

"我不认为如此。虽然把乐器暂时放一放，换一把乐器用一用是有好处的。克蒂斯弦乐四重奏团曾经感到有这种需要，我就复制了他们的两把斯特拉地瓦利小提琴、阿玛蒂中提琴和蒙塔尼亚纳大提琴。我觉得这种需要换琴的感觉，从音乐家的角度看，都是来自心理方面的。如果音乐家们感到有这种需要，那很好，可是一把琴如果一直保护得很好的话，从物理的角度来讲，并不需要让它休息一下。"

"你认为一把好琴落在收藏家或博物馆手中，是好事还是坏事？"

"放到博物馆中去肯定不好。一旦他们把一把琴放进玻璃柜里面去了，这把琴就完了。可是一把琴如果被一位非职业的音乐家，例如一位医生买去了，我认为这是一件好事，他们会象对待小孩子那样爱护这件乐器，而且用得很少，损害不大。而到了职业音乐家手中，他们每天都要使用，使乐器的负担很重。还有一点，乐器在收藏家的手中，受到意外事件损坏的机会少多

了。”

“当一位演奏者准备把他的琴放一段时间不用时，你建议他应当采取什么措施？”

“应当放在一个温度和湿度都可以控制的地方，三根低音弦至少要放低半个音，E弦的张力最大，至少要降低一个全音。在指板下面放个小楔子，也是个好办法。不要忘记在琴盒子里放些樟脑丸之类的东西，以防白蚂蚁一类的小昆虫。”一直在那里专心听我们讲话的莫尼格三世插进来说。

“你们见过被虫蛀坏了的弓毛吗？”我们问莫尼格二世。

“见到过，那是一种蠹虫。如果一把琴放在盒子里太久，特别是放在潮湿阴暗的地方不用的话，就可能被虫蛀掉。有一种理论认为，如果木材是在春天，树里面含有树汁时采伐下来的话，蛀虫就会在木头里面。比尔，你对这事的看法如何？”他问年轻的莫尼格。

“我们曾经有一把琴，做的时候就有虫蛀的洞，所以我认为这个理论是对的。但是你可以看出，不同之点在于新的蛀洞是直接从木头里面出来的，而不是按照树的木纹走的。白蚂蚁也会损害弓子，特别是用龟贝壳制的马尾库。白蚂蚁爱吃马尾和贝壳制的马尾库中的蛋白质。”

“你认为一把新的小提琴要用多少时间后才适用？”

“我认为至少需要连续使用20年，”老莫尼格回答说，“50年才能把琴的全部潜力发挥出来。但是用了六个月就可以觉察出明显的改进。如果使用的人是有很大的音量和揉音的话，这种变化就会更加明显。我给普里姆罗斯(Primrose)做了一把中提琴，几个月以后他就用这把琴独奏了。演奏者的能力，如揉音的力量、音准的纯正等，都对弦乐器的逐渐适用起重要的作用。

“你可能对桑德斯教授在哈佛大学进行声音的试验，感到兴

趣。他把沙子放在琴板上，当拉谐和的音时，沙子呈现出规则的图形；而拉不谐和或是不准的音时，沙子就会无规则地四处蔓延。还是回来谈谈怎样使乐器顺手的问题。我建议演奏者先拉空弦和用长弓慢速演奏音阶，而不要上来就拉《吉普赛之歌》。"

"你听说过用人工的办法使琴早日适用的途径吗？"

"当然听到过，"莫尼格二世说。"从前德国人就是这样做的，他们把琴挂起来，用一个小的圆滚筒拉弦，用一个金属制的手指在指板上跑来跑去，多年来，他们使用这个机器日夜不停地拉这把琴。"

"这样做很有用处吗？"

"毫无用处，没有什么东西能代替活生生的能揉音的手指。"

"请你告诉我们，"我们问道，"价值五千美元和价值一万美元的琴，它们之间的根本性差别是什么？一万美元的琴是否比五千美元的琴真好一倍？"

"不，不一定。便宜的琴主要是做工差，但不一定价钱贵多少，声音就好多少。到一定的时候它们就不成正比了。"

我们感到是应当和他讨论弓子的时候了。于是就递给莫尼格二世两把法国做的中提琴弓，请他检查。一把是公认的吐尔特弓，一把是现代人做的。我们看不出这两把弓的区别，"你看怎样？"我们问他。

莫尼格二世首先察看了这两把弓子的弓头，然后立即对我们说："这把比那一把好多了。"随即将弓子递给他的儿子察看。

"马尾库不是原来的，"我们指出，"原来的马尾库保存在保险箱中。你觉得这是一把吐尔特弓吗？"

莫尼格二世说："弓尖的宽度倒是典型的吐尔特弓，但是有某些东西不象。你们知道，通常吐尔特弓弓尖的脊线并不严格居中，而是微向左偏。它的弓尖的衬片应当有三个小钉，并呈三

角形。这当然是可以复制的，这是一把仿吐尔特的弓子。”

“你是否认为吐尔特弓是最好用的弓子？”

“这完全是因人而异的。有些音乐家对现代制造的好弓子感到很满意。”莫尼格二世把弓子还给我们，说：“第二把弓子也是法国制的，很可能是20年前由米尔古尔某位制弓的人做的。这是一把好弓，木料很好。木料不好的弓就毫无价值。从前制弓的人可以从几吨的好木头中选料，这种木头是从巴西的一个小地方帕纳布柯来的，过去他们把这种木头送到法国和英国，在那里提取染料。现在这种木头已经短缺了，甚至禁止外运，乌木也禁止输出。”

“新弓子上的弓尾螺丝是否和老的不同？”

“不一样，从银子的颜色立即可以看出老的弓螺丝。古时候，为了节约起见，都是制成银片，银圈也比现在做得薄得多。现代的银子光泽不同，带有更多青色。”

“你认为修理弓尖开裂，或嫁接一个新的弓尖合算吗？”

“我们修理过许多这样的弓子，但是我们必需事先告诉弓的主人，剩下来唯一一点值钱的东西，就是它的马尾库。

“这种弓子很难卖出去了，除非碰到一位喜欢这条弓而肯不惜一切代价想买的顾客。通常，修过的弓子就不再卖出去了，而是做为主人的备用弓使用。由于现代修理方法的发展，这种断了头的弓子还是可以修好的，但是谁也不知道在什么情况下它又会坏掉。”

“那么，你为什么不给它接一个新的弓头呢？”

“我们过去是这样做的，现在不再做了。我们的结论是，接上新弓头的弓子不好用。新弓头所用的木料和原来弓子的木料在重量上，或者说木料的密度不一样。就是使用了现代胶性很强的环氧树脂，也还是需要穿一些铜钉加固。帕纳布柯木头容

易有点油性，光靠胶水是不行的，即使是永久性的粘合剂也不行。”

“你是否认为现在年轻的小提琴制造者比你们那时候多许多有利条件？”

“是的，在许多方面都是有利的。首先，现在从事制琴和修琴工作是很赚钱的，而我们年轻时却很难糊口。另外，现在的年轻人有更多的机会看到好琴，而我们那时简直看不到这么多好琴。”

“这是怎么回事？”

“噢，你们知道，真正的好琴是在第一次世界大战后才开始到美国来的。那时欧洲的物价上涨得很厉害，例如，在德国日用品要花上几百万到几千万马克。美国人就趁这个机会在大多数的欧洲市场中买进了这种琴。

“我父亲根本就没有看到过我看到的那么多的琴。我的儿子在这里看到的琴比我过去看的琴多多了。多年前，费城交响乐团中某人有一把克劳兹(Klotz)小提琴时，这简直是件惊人的事情了。当买到第一把瓜达尼尼琴时，那是件大事！当买到第一把土比(Tubbe)弓时，又是件了不起的大事。现在从意大利来的名琴是常见的事。”

“你估计现在世界上还有多少斯特拉地瓦利和瓜乃利·德尔·吉苏造的小提琴？”

“大约有550把斯特拉地瓦利，有200—275把德尔·吉苏。”

“你是否认为其中某些琴在今后50年左右注定要失掉？”

“完全可能，但愿不要毁于战争。但是有许多革命的大动荡，飞机坠毁，轮船沉没和其它各种偶然事故。由于乐器在数量上越来越少，它们就变得越来越值钱了，特别是在东方有了许多新

的市场。就象我们从欧洲买进这些乐器时一样，东方人愿意出大价钱买好的乐器。”

我们直接问莫尼格三世这样一个问题：“你还记得你所做的第一把小提琴吗？”

“我当然记得，那是我在米尔古尔和迪尤东尼学手艺时做的。我对这把琴并不是非常满意，但是使我感到愉快的是，迪尤东尼经过仔细考虑以后把它卖掉了。当然，我从来也没有见到这笔钱，因为这把琴是在他的店里做的，所以是当成他自己的乐器卖掉了。”

“他在琴里贴上他自己的牌子吗？”

“我不知道。当这把琴做好以后，他就把它拿到另外一间屋子里，并把它包装起来了，我就再也没有看到过它了。”

“你能给我们讲讲你在米尔古尔和米腾瓦尔德所学到的制琴方法有何区别？”

“有很重要的不同。例如，在米尔古尔有些家族专门从事油漆的工作。有许多制琴的人，他们把白板琴拿去给这些专门油漆的人去漆；而在米腾瓦尔德他们大多是自己漆油漆。

“在米尔古尔，迪尤东尼以自己只使用十八世纪的工具制琴为荣，也就是只使用老的手工工具，店里没有一件动力设备，磨刀和加热用来弯曲边板的弯铁，也都是用手工进行。我们用火炉烧弯铁和胶水。火炉烧的是地板上的木屑，一切都是自给自足，连钻子也是用木制的弓弦式的老式钻。”

“这样的办法做琴，进度一定是很慢的。”

“不慢，事实上你一旦掌握了制琴的工序，这样做反而更快些。我们从来不用灯光，只使用自然光，这样你可以把木头的轮廓看得更清楚，这对于雕刻弧形好得多了。”

“在迪尤东尼的店里做一把琴要多少时间？”

“如果熟练的话，一个星期可以做两把小提琴或中提琴，十天可以做一把大提琴。我们从早上六点钟开始工作，到下午太阳落山为止，当中有两小时午休。

“我们还是回来谈谈法国制琴学派和德国的、也就是米腾沃尔德学派有何不同，这种不同是一看就能认出的。在迪尤东尼店里，最常用的三把模型琴是：一把1718年的斯特拉地瓦利，一把晚期的德尔·吉苏和一把晚期的斯特拉地瓦利（又名为阿拉尔）。在米腾沃尔德他们有自己的想法和模型。法国制的琴的F孔，是有传统的沟槽的；而德国制的琴则没有。还有琴板的弧度、嵌线的方式、胶木头的方法等等，都是不同的。假如法国和德国的造琴的人，都使用同一把斯特拉地瓦利琴为模型的话，他们做出来的琴也将是完全不同的。”

“这两个学派在胶木头的方法上能有什么不同？”

“举个例子，德国人是把三片木头胶在一起，做成细条，然后把它们嵌到琴上去；而法国人的办法看上去似乎更困难，其实不然，特别对习惯这样做的人更是如此，他们喜欢先把胶水抹到嵌线的槽子中去，然后把嵌线用一定的压力一条一条地轻轻敲入琴板。用这样的办法，每条嵌片都有它自己的弧形和张力；而三片胶在一起的则较脆弱，容易断掉。”

我们问莫尼格三世，是否还在继续做琴。

“不做了，”他说，“十年来我一把琴也没做过，我有大量的修理工作，根本没时间做琴。”

“当你察看一把古意大利琴时，是哪些特点使你区别出不同的制作者？”

“整把琴的做工，当然，它的模型也很重要；F孔的样式，乐器的弧度，嵌线的方法，琴角的样式；更重要的是琴头的样子。所有这些细节都是很有特点的。F孔的位置和它的匀称感是了解

一位制作者审美观的重要线索。美感很强的制作者所做的F孔，好看而精致，下面的孔口，无论是圆型或是梨子型，看上去都很对称。有的制作者很死板地把F孔做成圆型的，看上去很生硬，毫无特点。有的人把它做成椭圆型，结果很美。这些东西是很难用语言解释清楚的。”

“斯特拉地瓦利小提琴和德尔·吉苏小提琴的F孔有何不同？”

“这种差别还是很明显的。虽然当早期的德尔·吉苏还在他父亲店工作时，店里所使用的模型都是阿玛蒂和瓜乃利所制定的标准琴型，那时他所做的琴差别还不太明显，但后来德尔·吉苏自己独立工作时，他根据自己的趣味设计了自己的F孔式样，这是一种有棱角的F孔，在他晚期所做的琴上，这种棱角就更加鲜明。斯特拉地瓦利所制的F孔线条非常柔和而且完全对称。顺便说一下，瓜达尼尼的F孔并不是非常匀称，但是做得很美，很有特点。”

“你愿意给我们讲讲克莱蒙纳的造琴传统吗？”

“我们首先就要讲这个传统最早的创始人尼古拉·阿玛蒂，接下来当然就是安东尼奥·斯特拉地瓦利，他把这门艺术发展到了它的顶峰。然后是德尔·吉苏，虽然他并不是阿玛蒂的徒弟。我们还要包括卡罗·伯贡吉(Carlo Bergonzi)、劳仁佐·斯托里奥尼(Lorenzo Storioni)、约瑟夫和安德烈亚斯·瓜乃利、曼吐阿(Mantua)的彼德·托玛索·巴莱斯特里埃里(Peter Tommaso Balestrieri)等等，等等。这些人对所谓的克莱蒙纳传统都有贡献。虽然每位提琴制造家都有他们各自不同的音色，但他们在满足不同音乐家的不同要求方面都各有自己的独特性。当我们谈论小提琴时，我们不要忘记威尼斯学派，它也是有独到之处的。”

“总的来讲，威尼斯学派和克莱蒙纳学派之间有何不同？”

“威尼斯人是从克莱蒙纳人那里学来的，可是他们那里的许多制造家甚至从没去过克莱蒙纳。”

“威尼斯人造的琴是否大一点？”

“是大一点，我们认为这是由于两个原因造成的。一个是从他们本身来讲，威尼斯人有他们自己的量具，他们的英寸比伦巴第地区的英寸要大，而伦巴第的英寸和我们现在的差不多；另外一个原因是一大批威尼斯制造家想复制当时十分流行的克莱蒙纳琴型，他们恐怕是使用很粗的铅笔或是木炭条来描绘这种琴的轮廓，这样画出来的琴型总是比原来的要大一点。

“我一直对威尼斯的造琴学派和那里的人们有一种特殊的好感。他们作为十分能干的手艺人和商人，同世界各地贸易往来，并且从国外带回来许多东西。例如虫胶，就认为是在十七世纪后期或十八世纪才由国外带到意大利去的。这种东西是由一位从锡兰回来的传教士带回来的，在当地人们是用虫胶涂在家具上防水的。”

“虫胶是种什么东西？”

“就是威尼斯的制琴师把它用来制作油漆的原料。典型的威尼斯油漆也包含有裂化剂，裂化剂和快干的虫胶放在一起使用。有些人对这种裂化剂造成的裂纹和不够光滑的表面很担心，但是在我们看来，这真是妙极了。”

“它们会影响声音吗？”

“一点也不影响。”

“还有哪些威尼斯的制琴大师？”

“有多曼尼科·蒙塔尼亚纳（Domenico Montagnana）和弗朗塞斯科·戈福里勒（Francesco Gofriller）。戈福里勒还做过一些现存的最好的大提琴，他是一位极不平凡的人，可能是克莱

蒙纳的伯贡齐的学生。他所做的琴时常忘记加上自己的标签，所以多年来他不太有名，他做的琴常误认为是其他人做的。还有桑克土斯·赛拉芬（Sanctus Seraphin）和米恰尔·戴康耐特(Michele Deconet)也都是些威尼斯学派的名家。”

“布里西安(Brescian)制琴学派的情况如何？”

“这个学派的首要人物当然要算加斯帕罗·达·萨罗(Gasparo da Salo)，其他的重要人物还有玛基尼(Maggini)、赞耐托(Zanetto)和布赛托(Bussetto)。”

“还有什么老的意大利制作家？”

“在意大利，从西西里安岛到北方的特里斯特，每个重要的城市和一些小城市，都有提琴制造者，有些有名，有些没有名。”

“这些手艺人的背景情况如何？”

“通常他们很少受过正式教育，家庭成员多，死亡率很高，文化程度很低，年轻人都要尽早学手艺。他们不仅要养活自己，还要养活老一辈的人。而且很少有人会演奏乐器，没有时间学琴。”

“请你给我们讲讲德国乐器。”

“有些德国乐器是非常好的。在维也纳有著名的盖森霍夫(Geissenhof)，他还是一位仿制小提琴的专家。再往北就是米腾沃尔特，这个地方曾经是阿匹安大道的一个车站。这儿所以会成为小提琴制造中心，就因为它是德国巴伐利亚州和意大利之间的交通要道。有关这里的情况，我们首先要提到的克劳兹(Klotz)家族的创始人马蒂阿斯·克劳兹，还有他的儿子赛巴斯蒂安。赛巴斯蒂安所做的琴比他父亲的好。克劳兹早期所做的琴很象斯坦纳—阿玛蒂学派所做的那种圆型而匀称的乐器，后来由于世界各地往来多了，界限也就打破了，他们受了其它地区的影响，也改变了。

"我还要补充说一下，在马克纽盖钦(Markneukirchen)这个地方，除了少数的制造家外，他们都搞商业性质的成批生产的乐器。这个地方，特别是在十九世纪中期和二十世纪所做的乐器，在数量上，有时也在质量上，可以毫不夸张地说，已经超过了其它任何制琴中心，连米尔古尔也比不上他们。

"我特别喜欢英国做的大提琴。我们所要讲的第一位英国制作家就是威廉·佛斯特二世，他的父亲佛斯特一世是造手摇纺车的，并自学制造乐器。顺便说一下，佛斯特二世是亨德尔的出版商，他按照斯坦纳和阿玛蒂的风格制造发音丰满而好听的乐器。接下来还有贝茨(Betts)、班克斯(Banks)、肯尼迪(Kennedy)和希尔家族。斯坦纳和阿玛蒂的乐器在十八世纪时非常流行，英国的这些提琴制造家都受到这个学派的影响。"

"请你给我们讲一个有趣的、关于某件乐器的故事。"

莫尼格三世想了想，然后对我们说："好的，我给你们讲一件乐器的不凡来历。我接到一个电话，说他有一把斯特拉地瓦利小提琴，我就问他，'你有证明这把琴的真实性的文件吗？'这个人回答说，'没有'。

"我们经常听到人们讲，他们在自己的贮藏室中找到了一把贴有斯特拉地瓦利牌子的小提琴，这些琴都是些非常便宜的商品。我们建议这些人不要远道跑到这里来，甚至也不要寄来，恐怕这把琴的价值还不够路费或寄费。

"我把这种情况也告诉了这位打电话来的人，但是他坚持说反正我要到费城来。

"这把琴是装在一种考究的老式英国双琴盒子里，盒子上装配着精致的黄铜配件，这说明里面藏的琴不会是一般的乐器。当我打开盒子，看到里面装的是一把真的斯特拉地瓦利小提琴时，我真的惊呆住了。这把琴是此人几年前在欧洲从私人手中购得

的。

“这个人说：‘你能替我把这把琴卖掉吗？’我当然非常高兴，就这样把这把琴买了下来。这把乐器在多林(Doring)著的书中可以查得到，它有着非常有趣的历史，过去曾经是某些王族们的财产。它是1722年制造的，保护得非常好，完全用不到整修，这个人很少用这把琴。但是你们再听听这个，在这个盒子里还装着一把很美的尼古拉·阿玛蒂，也是保存得非常好，曾于1937年在克莱蒙纳展览会上展出过。”

“这个人知道这两把琴的真正价值吗？”

“知道的，他和市场上保持着联系。告诉你们，从那以后，当什么人打电话说他有一把斯特拉地瓦利琴，我马上就会感到兴趣。”

“你愿意讲讲所谓的斯特拉地瓦利的秘密吗？”

“我想，我们大多数的人都不会同意某些浪漫主义的人所说的，古人有某种魔术或外来的万灵药。实际上他们都是些朴实的手艺人，有的甚至是文盲。当然，当时正是手工艺这门艺术的全盛时代，他们使用的是非常普通的材料。有些材料已经过时了，为后来改进了的产品所代替，例如酒精和松节油，现在用百分之一百的来替换过去的。有些老的制作者使用食用辣椒来染红油漆，在那不勒斯，食用香料(Spice tumeric)也是很普通的，那不勒斯人制乐器时，使用它作为油漆中黄的染色剂。

“但是，我们不知道他们具体使用的是什么溶剂，或者说，用什么溶剂把它涂上去。所以至今为止我们还不能复制或分析这些东西。正在推测和进行大量的试验，即使这些试验得出了结果，也还要等许多年的时间才能证明这些结论是否可靠，因为我们现在所看到的油漆都已大约经历了二、三百年！”

我们把讨论的内容从这些推测性的话题转到实际问题上

来。

“你对那些想以有限的钱购买一件乐器的年轻演奏者有何建议?”

“首先,但愿教师没有让学生迷上传说中的意大利声音,否则他会从一开始就感到灰心。‘克莱蒙纳’这个名字有着很大的吸引力,我知道有位美国制琴者住在那里,就是因为他的乐器中贴有克莱蒙纳的商标,所以琴能卖得出去。”

“啊,那么你是否认为现在一个人能否以五百到一千美元买到一把不错的琴呢?”

“接近一千元就成了。许多制造者都做这样类型的琴,我知道在法国和德国也有人做一些优秀乐器,价格在五百到一千美元之间,我们店里也有一些这样的琴卖。不幸的是,现在不断地在涨价,现代的提琴制造者面临一个缺乏原料的问题,特别是好的、老的木头,比以往任何时候都贵,就不用说做琴所需要的一批技术人工和所费的心血了。”

“现在有些人制的琴要卖到几千块钱,是吗?”

“是的,虽然我并不想贬低或是批评他们,可是我感到就琴的实际价值来讲,这是不公正的。总有一天,当买了这种琴的音乐家希望换掉这把新琴时,他希望至少要拿到他原来所花的钱、甚至多一点,那时他就会感到无情的失望。”

“当你为一把乐器写证明书时,你写‘依我的意见……’这是为什么?”

“原因是:按照法律规定,如果我们所证明的乐器,在制作的时候,自己并没有亲自在场的话,那么我们的证明只不过是一种看法。尽管原来的鉴定人是真诚、好意的,如果后来对这把乐器真实性产生怀疑,那么也不能说原来的鉴定者是不老实的。

“鉴定工作有时会很难,许多很有经验的鉴定家有时也会碰

上'棘手'的事。象伦伯特·沃利策和阿尔弗雷德·希尔这样的老手，当他们遇到一件没有把握的乐器时，有时也会说'今天我的眼睛有点酸痛'，然后把琴放一放。有时睡个觉，吃顿美餐，会给鉴定家带来意外的效果，可能会帮助他们看出原来他们没看出的东西。"

莫尼格二世曾经告诉我们，从他所走过的漫长岁月来看，提琴制造者们的物质财富得到了很大的改进。我们也向莫尼格三世提出了同样的问题。

"我感到现在的情况比我刚开始的时候好多了。我记得当我从欧洲学完回来的时候，象我这样年岁学习这行手艺的人是很少的，而需要量日益增长，那时大家还担心，今后制琴和修琴的人才从何而来的问题。但是今天在德国、法国、英国以及我们自己的芝加哥、盐湖城都有了提琴制作学校。"

当莫尼格三世在发表上述的长篇讲话时，莫尼格二世始终单独坐在那里专心听着。我们希望他能回答我们最后的一个问题，他答应了我们的请求。

"在小提琴的历史上，时常有盗窃著名的乐器，有时是并非有名气的乐器的事件。我们当然有被窃的或丢失的乐器的清单，这个清单来自警察局、保险公司或被窃者本人。有些乐器后来找回来了，有些则再也没有被人看到过，至少是没有被那些能认得出这件乐器的人，或是知道这件失窃的乐器的人所看到。"

"被窃的乐器经常藏放在当铺中，那里的情况如何？"

"那也要看情况。在某些城市中，任何东西拿到当铺，都要在那里放一个时期，并通知警察。假如出现了丢失项目中的东西，必须通知警察，否则当铺的老板有责任。"

"请你给我们讲讲你亲自了解的乐器失窃事件。"

"好的，我来讲一下关于拉莫留克斯(Lamoureux)斯特拉地

瓦利琴的案子。这把琴是我替埃弗里姆·津巴利斯特（Efrem Zimbalist）卖给萨塞（Sarser）的。萨塞用这把琴在纽约录音室录音，他把这把琴放在录音室里只离开二分钟，这把琴连同二把吐尔特弓就一起不见了。大约在两年以前，雅克·弗朗赛接到一个非常可疑的电话，一个人问弗朗赛是否愿意买一把斯特拉地瓦利小提琴和两把吐尔特弓。弗朗赛回答说'当然愿意买'，并问他叫什么名字，打电话的人就把电话挂上了。"

"这些偷乐器的贼胆子可真大。"我们说。

"是这样的。我知道有这么一件事情，一位小女孩有一把戈福里勒大提琴，她在一家熟食店的柜台前买东西，就把琴放在两腿之间，打开钱包拿零钱，一个贼从背后抢了她的琴就跑了。还有一次我刚刚接到一个报告，一位女孩在纽约参加考试，她在楼梯上停下来和别人讲话时，就把琴盒放在身后，没有谁看到贼偷东西，可是大提琴不见了。"

"你碰见过那些被偷去的乐器吗？"

"碰见过的，我们找到过几把。有时要过许多年，这样的乐器才又出现。有一次，伊斯曼（Esman）学校的一位学生丢掉了一把非常好的卡帕（Cappa）小提琴，五年以后，这把琴在华盛顿出现了，是一位小商人想把它卖给我。当然，我立即告诉他，这是一把偷来的琴。

"另外一件事，我卖给亚特兰大市某人一把琴被窃了。后来一个小家伙从纽约把这把琴带来叫我们估价，并且说是一位住在长岛的人想把琴卖给他，我们告诉他这把琴是偷来的。事情似乎是长岛的这位琴主买这把琴时不知是偷来的。后来，亚特兰大的主人又重新获得了这把丢失的琴。

"还有一次，一位年轻人拿来一把中提琴请我们估价，我们查看失窃乐器的清单，肯定它就是七年前在费城码头失掉的那

把琴。"

"你是否找到过那些丢失的名琴？"

"找到过。有一次，一个人拿来一件乐器让我们估价，并且装着他很想买它似的。我们马上就认出这是一位业余小提琴家遗留给他妻子的阿玛蒂小提琴。我们当然并没有对这个人讲，而是把它留下来进行估价；然后我们打电话给这位寡妇，请她检查一下她丈夫的琴盒。她说琴盒一直放在小橱中，一刻也没有离开过。她检查了里面的琴，并且肯定里面装着一把贴有阿玛蒂牌子的琴。你想得到吗？这个贼竟然用一把贴有阿玛蒂牌子的廉价琴换走了真琴！"

"你抓到这个人了吗？"

"没有，可我们把琴弄回来了。"

当我们谈话的时候，莫尼格二世的夫人走进来了。我问这对制琴的夫妇，他们是否实际抓住过偷盗乐器的贼？

莫尼格二世回答说："抓住过，但是我想让我的妻子威尔玛给你讲这件事情。"

威尔玛接着讲了这个故事："当时我正坐在店里的打字机前，进来了两个令人讨厌的家伙，由于我坐得离他们最近，他们就走到我这里来问我，是否愿意买一把小提琴。我说：'这要看看才能定'，就把年轻的比尔找来了。比尔出来了，我又回到打字机前仔细地听着他们讲话。

"通常比尔总是讲这不是一把什么好琴，他不愿买之类的话，但我突然发现这次比尔没有讲这套老话，相反地走到电话前打了个短的电话，然后回来对这两个人说，'你们知道吧，这把小提琴是偷来的？'

"一个人就开始争论起来了，而另外一个人轻声说，'喂！我要离开这里了。'于是，就从门口跑掉了。但是另外一个贼胆子

比较大，继续争论。比尔把琴抓在手里，最后这个人也走了。这一直是谁怕谁的问题，结果比尔胜了。”

“这是一把什么乐器？”

“是克蒂斯音乐学院借给一位学生用的一把法国小提琴。我们用电话通知她这个好消息，她欣喜若狂。”

“你们担心你们放在店里的那些好琴吗？”

“担心的，”莫尼格三世说。“我们担心强盗，但是我们更担心破坏。”

我们就这样结束了对莫尼格家族的访问。祝愿这个家族在经营乐器方面代代幸运，并取得成就。